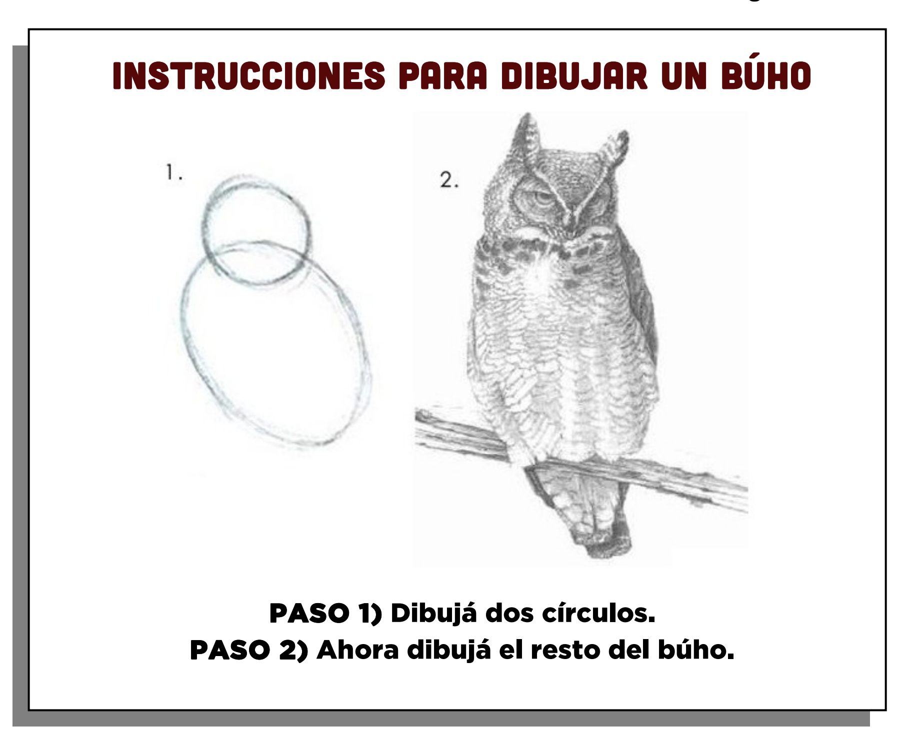

ARMONÍA EN CAPAS
Enfrentando el milenario
dilema de **QUÉ** notas sobre
QUÉ acorde **QUE**dan bien
(en la guitarra)
por **Pedro Bellora**

Tabla de contenidos

La música no es difícil.
La ciencia de la música no es difícil.
Las reglas de la armonía no son complicadas.

Es bueno tener esto presente, porque muchas veces los métodos de enseñanza nos dicen cosas como lo siguiente:



Obviamente lo digo en chiste, pero me refiero a algo bastante más serio. Me refiero a que es necesario tener un plan, un método paso-a-paso, para poder hacer el camino que va desde "dos círculos" hasta "búho dibujado". Si estos pasos tienen sentido, no es difícil llegar a una buena conclusión. Es simplemente cuestión de recorrer el camino.

La parte científica de la música no debe tener ningún misterio.

Solemos llamar "teoría" a todos estos temas, pero si solo fuera teoría no podría ser música. Por lo tanto, lo fundamental es poder hacer un plan de práctica que permita poder usar estos recursos sin pensar. Internalizarlos a tal punto que hacer música sea tan natural como hablar en Castellano.

Este libro es el primer tomo de una serie de tres libros.

Verás que en este tomo se plantea un camino lineal, que va desde la nota-raíz (la tónica) hasta las 12 notas.
El segundo tomo, que aún no existe, también irá desde la nota-raíz hasta las 12 notas.
… y el tercer tomo será igual.

La diferencia será que cada tomo partirá del punto al que llegó el tomo anterior.

El primer tomo verá ciertas notas de cada área del mango de la guitarra.
El segundo tomo agregará otros lugares de estas mismas notas.
Y en el tercer tomo estaremos tocando en toda la guitarra, rompiendo el concepto de "posición" (p.e.: tocando tríadas en una única cuerda).

Hay toda una filosofía detrás de esto,
que podés leer en los capítulos que están a continuación.

Aunque me parece que es conveniente leer acerca de estos conceptos,
si tenés ganas de ir a cuestiones concretas podés ir directo al capítulo "nota-raíz".

Buen viaje!
Por cualquier consulta, mi mail es pbellora@gmail.com y será un gusto recibir tus comentarios.

TENÉS LA ÚLTIMA VERSIÓN DEL LIBRO?

Quizás estés leyendo un PDF que ya ha sido actualizado por una versión nueva… por lo tanto, te recomiendo ir a mi sitio web, www.pedrobellora.com.ar y descargar la última edición publicada.

Considero que todo libro está eternamente en revisión. La única diferencia para el caso puntual de este libro es que:

a) A mí no me da vergüenza admitirlo…
b) Al ser una edición digital, es sencillo hacer correcciones (es decir: no hay 10 mil copias impresas circulando).

Por lo tanto, si detectaras un error, por favor no dudes en escribirme a pbellora@gmail.com .
… bah, no dudes en escribirme por lo que sea que quieras decirme!



INTRODUCCIÓN

Comenzar por el comienzo.
En definitiva, un punto tan arbitrario
como cualquier otro.

Músicos bilingües

Así como hablamos en Castellano, tenemos que hablar música. Son dos lenguajes que necesitamos manejar en forma extremadamente fluida.

Sé que lo escuchaste mil veces, “tocar es como hablar” y todo eso. Pero hay ciertas cuestiones que pueden ser interesantes de comparar “hablar Castellano” con “tocar música”:

- Alguien que habla rápidamente, dice cosas más interesantes que quien habla lentamente?
- Alguien que conoce muchas palabras, es capaz de transmitir “mayor emoción” que otra persona con un vocabulario menor?
- Alguien que maneja complejas estructuras gramaticales y es un experto en el uso del *pluscuamperfecto tenor pasivo*, cuenta mejores historias que los otros humildes mortales?

Puede parecer una tontería, pero creo que es bueno tener esto en cuenta.

Cuando hablamos nunca pensamos en la estructura del lenguaje, en la gramática y ese tipo de cosas; sencillamente hablamos. Por lo tanto, sería lógico aspirar a que los recursos de la armonía sean algo tan natural como esas estructuras gramaticales… y que la técnica sobre el instrumento sea tan natural como “la posición de la lengua a la hora de pronunciar un diptongo”. Pero, en fin, este libro no es acerca de técnica física sobre el instrumento sino acerca de naturalizar la armonía para poder tocar sin pensar en la parte científica de la música.

Es que estos recursos teóricos nada tienen que ver con “la música” propiamente dicha.
La armonía no es muy importante en la música.

La armonía es lo menos importante

Suelen decir que la música tiene tres elementos: ritmo, melodía y armonía. Creo que deberíamos sumar otros elementos, como "sonido", "time-feel[1]", "dinámica", "textura", "emoción" o "expresividad" pero, en fin, hablemos de estos tres componentes básicos...

01) En primer lugar está el ritmo.
02) En segundo lugar está el ritmo.
03) En tercer lugar está el ritmo.
04) En cuarto lugar está la melodía.
10) En décimo lugar está la armonía.

La armonía es, hay que confesarlo, lo menos importante de la música.
Es muchísimo más importante la melodía, y aún más importante es el ritmo. Y por sobre todo esto está el mensaje que se quiere expresar o comunicar, quizás el verdadero y único sentido/objetivo de un lenguaje.

Justamente por todo esto, tenemos que poder dominar la armonía para trascenderla y enfocarnos en estos aspectos importantes.
Dominar la armonía para que suceda la melodía y el ritmo, y poder contar una historia. Puede parecer raro, pero muchas veces el *pensar en la armonía* ocupa tanto de nuestra atención, que nos transforma en un objeto opaco a través del cual no logran pasar los demás elementos –los verdaderamente importantes- de la música.

El ritmo y la melodía son importantes porque están dentro nuestro. Son naturales.
Hace falta dominar la armonía para que el ritmo y la melodía aparezcan por si solos. Por supuesto también se pueden practicar estos aspectos, pero es sorprendente que apenas la armonía deja de ser una preocupación muchas cosas se solucionan por sí mismas.

La idea entonces es dominar la armonía.
Y para esto hace falta estudiarla un poco, practicarla bastante y tocarla muchísimo.

[1] Con "time-feel" me refiero a no ser una máquina que toca justo en el mismo nanosegundo en el que el metrónomo hace click… estar un poco adelantado, o un poco atrasado, es un recurso expresivo muy poderoso y que de algún modo define a cada persona al tocar: todos tenemos un time-feel diferente.

Estudiar, practicar, tocar

Cada vez que agarrás el instrumento hay tres cosas que podés disponerte a hacer: estudiar, practicar o tocar. Para explicar las diferencias entre estas tres actitudes, voy a usar una analogía futbolera… hace años que no juego al fútbol, así que por favor díganme si le estoy errando en algo!

Estudiar

es cuando los jugadores se juntan en torno a un pizarrón y diseñan una determinada jugada. También puede ser un jugador explicándole a otro cómo patear un tiro libre. Es decir que se trata acerca del fútbol, pero no es fútbol. Por lo tanto podríamos decir que estudiar es tomar un concepto teórico y analizar/diagramar/planificar cómo llevarlo a la práctica.

Practicar

es cuando los jugadores están en la cancha, repitiendo bajo situaciones controladas una determinada jugada. Si resulta que están practicando tiros de esquina, es una escena que se repite una y otra vez con un comienzo y un fin determinados. Es decir que se parece a un partido, pero no es un partido. Es un pedacito de partido. Una abstracción. Por lo tanto podríamos decir que practicar es la repetición metódica, en un marco determinado, para transformar en segunda naturaleza un determinado conocimiento nuevo. Si estás practicando tríadas y tocaste algo que sonó genial pero no es una tríada, la práctica no sirve; para eso, ponete a tocar.

Tocar,

siguiendo la analogía futbolera, es jugar un partido. No hay manera de que una jugada ensayada pueda hacerse en un partido si los jugadores tienen que estar pensando. Ojalá hayan estudiado correctamente y practicado lo suficiente para poder hacerlo sin pensar. "Si estás pensando, algo anda mal", decía Charles Mingus. Es decir que tocar es confiar en el trabajo hecho e ir hacia adelante buscando aquello que realmente importa.

Para el caso de este libro:

- **Estudiar** es lo que estás haciendo ahora. No estás tocando, sino leyendo algo que con suerte terminará transformándose en música.
- **Practicar** es la principal propuesta de este libro. Verás que está lleno de tablaturas para tocar, junto a bases de acompañamiento para tocar encima. La propuesta es ensuciarse las manos con determinadas cuestiones de la armonía, para eventualmente poder hacerlas sin pensar.
- **Tocar** es la razón por la que hacemos todo esto. Tocar es la verdadera música, y mi filosofía es que "si hicimos la tarea a la hora de practicar lo que debemos practicar" la música se sentirá invitada.

Verás que el foco está en la práctica. En lo que puede ser analizado, en lo que puede ajustarse a un método. La música, en sí, es otra cosa.

Lo importante no puede ser enseñado

"Ninguna cosa que merezca ser aprendida puede ser enseñada". Sí, es una mala noticia… no hay ningún libro en el planeta que pueda enseñarnos cómo hacer música.

No hay libros acerca del vibrato de B.B. King.
Ni acerca del sonido de Jim Hall, o el swing de Wes Montgomery, o la fuerza de Stevie Ray Vaughan.
Ni acerca de la textura de Ted Greene, del fraseo de Jeff Beck, de la angularidad de Scott Henderson.
(obviamente podría llenar hojas y hojas mencionando a tantos otros músicos)

Lo mejor que podemos hacer es prepararnos y estar listos para cuando aparezca la música. Por supuesto hay muchas cosas interesantes a practicar en esto de hacer música (y que será objeto de algún otro libro), pero lo importante es que **aunque lo importante de la música no pueda ser enseñado, definitivamente puede ser mostrado**.

Por lo tanto,
aprendemos lo importante de la música juntándonos con otros músicos.

Aprendemos lo importante de la música al escucharla.
En los ensayos, o arriba del escenario. Tocando.
Transcribiendo, que sería imitar a los músicos que admiramos.
Teniendo algo para decir.

Mientras más dominados tengas los recursos de la armonía, más fácil será estar listo para tomar estas cuestiones de la música. Por lo tanto, **una práctica ordenada de la armonía no significa música propiamente dicha**, pero definitivamente abrirá la puerta para que sucedan cosas divertidas.

Este libro, entonces, es un método para que el oído y la mano manejen la armonía en forma intuitiva y automática.
Para que a la hora de analizar esa estirada con vibrato que hace B.B. King, o de investigar el sonido de Jim Hall, o de inspirarse por el swing de Wes Montgomery, o de entender la fuerza de SRV, puedas realmente concentrarte en la parte importante.

Pues bien, con ustedes, la idea central que da sustento a este libro.



LA IDEA

El camino desde la “escala de 1 nota”
hasta la “escala cromática”.

Básicamente la idea es…

- Podés tocar cualquier nota sobre cualquier acorde. No hay notas correctas ni incorrectas.
- Simplemente hay que aprender cómo suena cada una de estas notas sobre cada acorde.
- Pero, claro, hay notas que siempre quedan bien y notas que probablemente suenen "raro".
- Podemos hacer un plan que nos lleve desde la nota "más normal" de un acorde hasta la nota "más rara" de un acorde.
- Como estas notas se van sumando una a otra, se generan capas… una primera capa con la nota más normal para un acorde, y sucesivas capas que se van sumando (como si fueran diapositivas superpuestas) hasta llegar a las 12 notas.
- Al recorrer este camino en orden, la mano y el oído conocerán firmemente el sonido interior de un acorde y serán capaces (la mano y el oído) de aventurarse hacia otras sonoridades (si es que hace falta!).

La ley de probabilidad

No hay notas incorrectas y notas correctas. Lo digo en serio, cualquier nota puede sonar sobre cualquier acorde. Esto suena a filosofía new-age, puede ser, y confieso que no me desagrada la idea de "paz y amor" de considerar que las 12 notas son todas aceptadas.

Hablando en serio, si te ponés a transcribir[2] (lo cual súper recomiendo) vas a escuchar que los grandes improvisadores cometen enormes errores teóricos que suenan fantástico. Tocan una nota que contradice las reglas más básicas de la armonía, pero justamente ése puede ser el mejor momento de la canción. Por otra parte, todo el tiempo escuchás música que respeta al pie de la letra todas las reglas y es tan pero tan aburrida que contradice la ley principal de la música:

Si suena bien, está bien

o más específicamente…

Si a vos te suena bien, está bien para vos

Es lo mismo que pasa en cualquier lenguaje. Vos podés hablar respetando todas las reglas del Castellano, pero eso no significa –en lo más mínimo- que por eso estés diciendo algo que merezca ser dicho. Las reglas solo nos indican una probabilidad, una estadística, de que lo dicho pueda ser entendido; las reglas son un terreno común, en el que *todos estamos de acuerdo*, que sirven de base para decir algo.

Creo que hay que tomar las reglas como **usos y costumbres**.

---

[2] Transcribir: Dícese de aquella noble práctica de escuchar una grabación mil veces, para poder tocar nota-a-nota exactamente lo mismo que está sonando en la grabación. Más allá de que se dice "transcribir", no es necesario hacer la partitura de lo que suena en el disco, sino que el foco está en poder imitar y memorizar lo que está tocando uno de nuestros ídolos en esa grabación. Gracias por su atención, volvemos ahora con la programación habitual.

El 95% del tiempo estamos respetando estos usos y costumbres, lo cual nos da una probabilidad de estar siendo entendidos por los demás (y por uno mismo), pero ese 5% restante forma parte del lunfardo y de esas *travesuras del lenguaje* que lo hacen interesante.

Quizás todo esto que acabo de decirte suena a un "está todo bien, vos tocá cualquier cosa que no hay ningún problema". Lo que en realidad quiero decir es lo siguiente:

Podés tocar cualquier nota sobre cualquier acorde,
y lo único que te garantizará que esa nota suene bien
es que la escuches antes de que suene

Esto de "escuchar la nota antes de que suene" significa saber cómo va a sonar esa nota. Cuando hablás, básicamente sabés lo que vas a decir al momento de estar tomando aire (antes de ponerte a hablar). La única manera de recordar el sonido de una nota -antes de tocarla- es conocer a fondo la sonoridad de esa nota, para poder tener en claro cuáles son las opciones al momento de decidir la próxima nota a tocar.

Esto de conocer la sonoridad de la nota es, concretamente, la tensión armónica que producirá esta nota: la relación interválica entre esa nota y el centro tonal armónico. La única manera de conocer estas posibilidades es explorarlas a fondo. La única manera de poder tomar buenas decisiones es conocer las opciones disponibles.

Por lo tanto, hay que conocer el efecto de las 12 notas.

En todo lo que respecta a la memoria, es bueno ir de a *pasos pequeños*.
Viste cuando llegás a una reunión y te dicen el nombre de un montón de gente que nunca habías visto antes? Viste que, apenas terminan de decirte ese montón de nombres nuevos, no solo no recordás ninguno sino que apenas sabés cómo te llamas vos? **Mucha información toda junta es contraproducente**. Es mejor ir conociendo a esas personas de a poco.

Cuando sos vos el que organiza una reunión, por supuesto sabés el nombre de todos, porque los fuiste conociendo de a poco. Son amigos, que fuiste conociendo a través de experiencias compartidas. Gran diferencia.

Entonces, como decía, ir de a poco es la forma más eficiente de incorporar nueva información.

Cómo armar estos pequeños pasos?
Cuál es el mejor plan para llegar a conocer (más bien "a sentir")
el efecto que provoca cada una de las 12 notas sobre un determinado acorde?

Vayamos de menos a más. Veamos primero las notas que *seguro suenan bien* y de ahí vayamos hacia notas que probablemente suenen mal pero que pueden ser increíbles. Veamos las notas según el *orden de probabilidad* de que suenen bien. Las reglas de la armonía nos serán muy útiles, porque explican este camino y nos dan herramientas para recorrerlo.

Una vez que sepamos el efecto de estas 12 notas, olvidémonos de todo, encontremos algo para decir y simplemente toquemos.
Armemos una práctica disciplinada y ordenada, para después poder tocar de la forma más libre posible.

Usemos la ciencia en nuestra casa para que la magia suceda en el escenario.

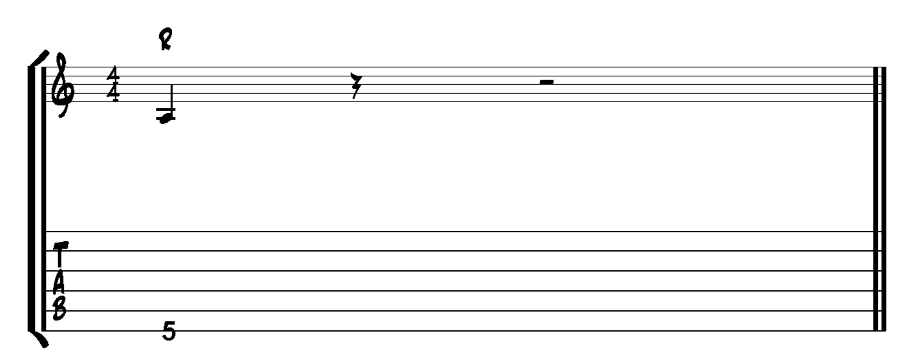
Epa.

Las 12 notas en capas

Ok, perfecto, podemos tocar cualquier nota sobre cualquier acorde. Pero la idea es aprenderlas en orden para no marear al oído y a la mano con demasiadas opciones.

Basta de cháchara, pongamos un caso concreto. Por ejemplo en un acorde de Am ("LA menor"), cuál es la nota más básica? Cuál es la nota que seguro queda bien, que resulta *la más interior* al acorde?

… bueno, es fácil. Sobre un Am la nota más básica es un LA.



Verás que arriba hay un pentagrama y abajo una tablatura.
*La "R" que podés ver arriba del pentagrama indica que es la nota **R**aíz*[3]*.*

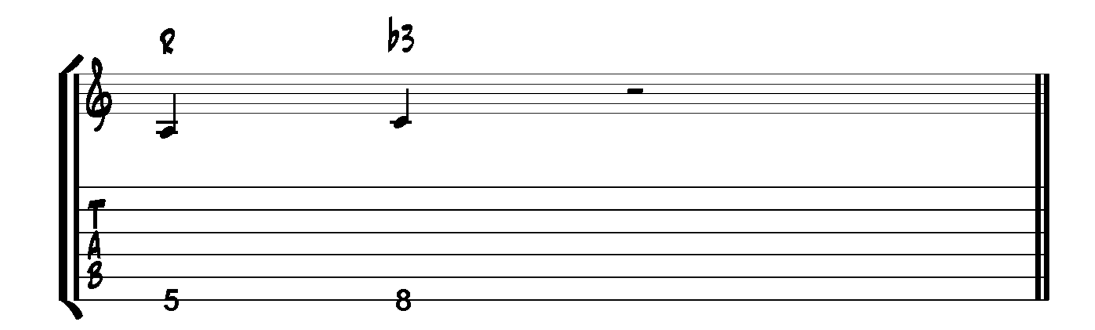
Parece una tontería pero, si te lo ponés a pensar, vale la pena dominar al máximo todas las maneras de tocar esta única nota en toda la guitarra. En todas las cuerdas, en cualquier posición, con varios dedos, con distintos sonidos. Lo bueno de esto es que la mano se sentirá *segura* de tocar la nota-raíz; eso está bueno, porque sin duda es un lugar que *suena seguro*.

Tenemos entonces nuestra primera capa, que consiste en tocar únicamente la nota-raíz de cada acorde.
… cuál sería entonces la próxima nota sobre un Am?

---

[3] Raíz? No sería la tónica? Para el caso, podríamos decir que son sinónimos. Prefiero decirle raíz porque, como veremos más adelante, evita confusiones; de hecho es una traducción literal de la "root note" que especifica el método Berklee. Más allá de este tecnicismo, podés decirle "nota raíz", "tónica" o incluso "fundamental". Podés leer más al respecto en el capítulo "Misceláneos", sección "Adiós tónica, hola nota-raíz".

Ya tenemos la nota-raíz (que sería la tónica), así que ahora habría que definir que el acorde es menor.
La nota que define esto es la 3era; en este caso, un DO.



"b3" significa "bemol 3", lo cual es una manera sucinta de referirse a "la tercera menor".

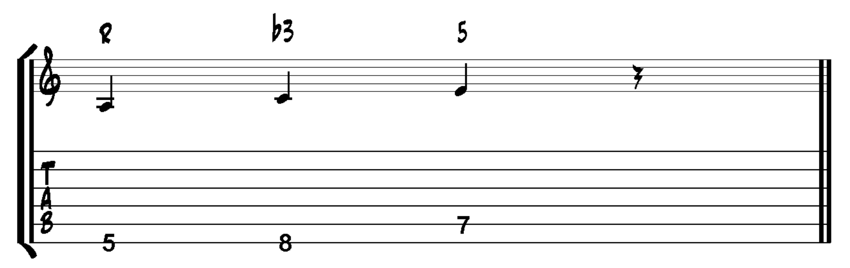
Si tocás la nota LA y la nota DO, estará sonando un acorde de Am. Podés tocar las dos notas al mismo tiempo (lo cual sería tocarlas armónicamente), o una después de otra (melódicamente), pero de ambos modos estará sonando un Am. Hay muchas maneras de tocar estas dos notas, y mientras mejor conozcas estas combinaciones, mejor será tu control sobre el sonido del acorde.

En este caso estamos hablando de un Am pero, por supuesto, tocaremos la 3era menor sobre acordes menores, y la 3era mayor sobre acordes mayores.

La segunda capa es lo que hemos dado en llamar nota-raíz + 3era.

Ok… y la próxima?

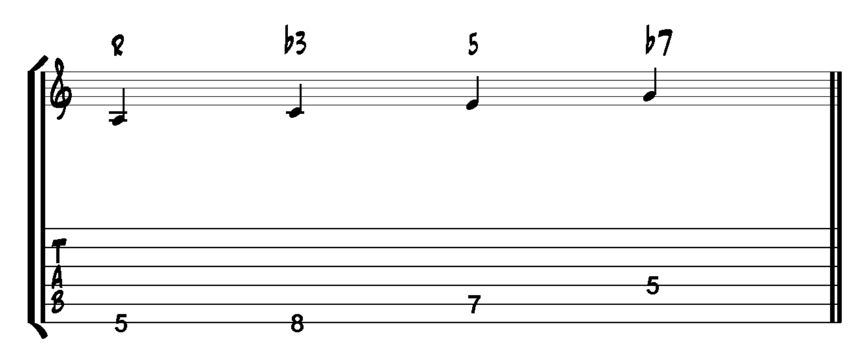
Sin duda, la 5ta, que sería la nota MI. Esto forma la tríada, quizás la más fuerte estructura que es capaz de reconocer nuestro oído.



El 5 significa "quinta justa".
Algunos le dicen "quinta perfecta", pero prefiero decir "justa" porque, bien lo sabemos, nadie es perfecto.

Vimos la nota-raíz, la 3era y la 5ta. Entonces la tercera capa es la tríada.

Obviamente estamos avanzando por los números impares, así que no es difícil saber cuál es la próxima nota… se viene la 7ma. Como estamos en un Am, sería la nota SOL. Esto nos genera lo que suele llamarse "arpegio" aunque yo prefiero usar el término "cuatríada", refiriéndome a acordes de 4 notas. La razón por la que prefiero no usar la palabra arpegio es para no generar una confusión con "arpegiar un acorde, haciendo una determinada figura con mano derecha" (podés leer más al respecto en el capítulo "Misceláneos", sección "Adiós arpegio, hola cuatríada").



Con "b7" ("bemol siete") quiero decir "séptima menor".

Entonces la cuarta capa consiste en las notas del acorde, a lo cual llamaremos cuatríada.

Antes de seguir sumando notas, paremos un segundo.

Ya estamos tocando 4 notas, pero lo importante es tocar **de a capas**. De esta manera la mano deberá considerar *de mayor prioridad* a la nota-raíz que, por ejemplo, a la 7ma. Esto es porque la nota-raíz tiene mayores probabilidades de quedar bien que la 7ma. De hecho, la nota-raíz quedará bien sobre cualquier acorde de LA (ya sea mayor o menor), pero cada nota que sumemos genera una escala más específica; es decir, mientras más notas tenga una escala, menor será la cantidad de acordes sobre los cuales puede usarse.

Te recomiendo re-leer el último párrafo…
A lo que apunto es que mientras más notas tenga la escala que uses, en menos lugares la podrás usar. Si conocés muy bien escalas de pocas notas (es decir, las "capas superiores según la ley de probabilidad"), podrás usarlas sobre muchos lugares. No está mal.

Estamos aprendiendo las notas en base a *la ley de probabilidad* de que la nota no apeste.

1. Primero la **nota-raíz**.
2. Después sumamos la 3era. Tenemos **nota-raíz + 3era**.
3. Ahora la 5ta. Estaremos tocando la **tríada**.
4. Al agregar la 7ma tenemos la **cuatríada**.
5. Sumando una nota más tenemos la **pentatónica**.
6. Agregando otras dos notas tenemos las escalas completas, de 7 notas; los famosos **modos**.
7. Una notita extra y tenemos la **escala bebop**.
8. Solo faltan unas pocas notas de paso y tenemos, oh sí, la **escala cromática**.

Iremos sumando notas, es decir sumando capas, hasta llegar a las 12 notas.
Pero lo importante es que exploraremos cada una de estas capas en profundidad y, para esto, es clave saber cómo usar este libro.



CÓMO USAR

Dos palabras fuera de moda:
“Rutina” y “disciplina”.

Introducción

Aunque este libro plantea un camino ordenado que va desde la nota-raíz hasta la escala cromática, no me parece mal que vayas *salpicando* de un tema al otro. Más allá de que *la disciplina* me parece un aspecto importante a la hora de armar una rutina de práctica, solo vos sabés en lo que debés trabajar. Solo quisiera aclarar que hace falta ser un músico muy avanzado para darse cuenta de que hay que trabajar en las cosas básicas.

Disciplina y rutina son palabras que tenemos asociadas a cosas algo feas, pero son términos que hay que recuperar. Es **necesario tener una rutina** porque, más allá de cuán productivo sea un día de práctica, no vas a lograr demasiado en un solo día… solo verás resultados después de mucho tiempo de trabajar sobre lo mismo. Y para trabajar en forma consistente sobre los mismos aspectos, **hace falta disciplina**.

Pero la rutina y la disciplina pueden cumplirse de muchísimas maneras diferentes.
… y más allá de estas distintas maneras, siempre hay un plan que da sustento al modo de practicar.

Plan de práctica

Diferentes personas, para diferentes cosas, necesitan diferentes estrategias para armar su plan de práctica. A veces resulta conveniente hacer planes muy específicos, al estilo de "voy a levantarme media hora más temprano, para estudiar 20 minutos de tríadas en posición cerrada en primer módulo de cuerdas sobre Autumn Leaves" y a veces hay planes mucho más abiertos -que no implican horarios ni nada de eso-.

Pero lo importante es saber **qué aspectos estás trabajando**, para después **seguir trabajando esos mismos aspectos** por un tiempo.

Si tomamos el caso de una banda de rock que graba discos y hace giras, esto sin duda es un muy buen plan de práctica. Hacer giras en las que hay que tocar y viajar todos los días, componer y grabar un disco cada aproximadamente un año y medio… claramente esto implica rutina y disciplina (aunque no son palabras muy rockeras que digamos, lo admito!).

Lo importante es saber que la única manera de mantener este plan de práctica no puede venir de un sentido de obligación, presión o ansiedad. La única manera de que la práctica tenga sentido es que el momento de practicar sea *en si mismo* algo que vale la pena.

Tocar cada vez mejor es un efecto secundario –y bienvenido- de pasarla bien practicando.

Por lo tanto creo que la razón para ponerse a practicar debe ser, sencillamente, pasarla bien.

No digo que haga falta estallar en carcajadas cada vez que tocamos una tríada mayor, pero definitivamente no debe sentirse como una obligación. Considero que lo divertido de practicar es vivir esa experiencia de incorporar un nuevo recurso: encontrar algo que te interesa, practicarlo en forma eficiente y ver cómo eso llega a ser algo para *tocar sin pensar*. Lleva tiempo, pero sin duda es entretenido.

Esto significa que más allá de estar practicando por el solo hecho de hacerlo, también necesitamos sentir que el modo de practicar está resultando efectivo. Saber que más allá de que "el camino está lindo" estamos "yendo en la dirección correcta". En ese sentido, el plan de práctica vendría a ser una especie de mapa, que nos permite saber dónde estamos y hacia donde queremos ir.

Habiendo aclarado que hay muchísimas maneras de armar un plan de práctica, no puedo dejar de recomendar un modo que considero funciona muy bien.

Este modo implica una organización bastante precisa y, sobre todo, implica tener en claro la cantidad de tiempo que se dedica a estos aspectos *que tenemos ganas* de practicar. Para cumplir esto de "practicar determinada cantidad de tiempo", nada mejor que tener una banda virtual que te haga el favor de acompañarte mientras practicás.

Tocar sobre bases

En este libro verás ejercicios sobre distintas progresiones de acordes. Algunas de estas progresiones son tan simples como "un montón de compases en Cm", y otras tienen combinaciones de acordes más elaboradas. A la hora de estar practicando estos ejercicios, te recomiendo hacerlo sobre el "audio de acompañamiento" de la progresión que corresponda.

Creo que hay varias ventajas de tocar por sobre estos audios:

1) Es importante escuchar el efecto que tus notas/acordes provocan sobre la banda. Es decir, lo importante es el efecto que se provoca sobre el audio completo de la banda, y no únicamente lo que toca cada uno de los integrantes.
2) Al tocar sobre bases, estarás tocando a un tempo fijo. Así que tiene todo lo bueno de tocar con un metrónomo… pero es mucho más divertido.
3) Cada una de estas bases tiene una duración fija. Por lo tanto es una buena manera de saber cuánto tiempo estuviste practicando un determinado ejercicio.
4) Estarás practicando en una situación parecida a lo que sería el *contexto de destino.* Es decir, al tocar sobre bases tu momento de práctica sonará similar a lo que podría ser un ensayo, que a su vez es similar a tocar arriba del escenario.[4]

Por favor asegurate de no solo tener este libro (ya sea en PDF o por impreso), sino también tener el "paquete de audios". Podés descargar la versión más actualizada de estos audios desde mi sitio web, www.pedrobellora.com.ar , en la página de "Armonía en Capas".

TOCAR DISTINTAS COSAS SOBRE LAS MISMAS BASES:
En la sección "Nota-raíz" de este libro estarás tocando sobre todas estas bases (que cada una tiene una armonía distinta)… y al llegar a la sección "escala cromática", también vas a estar tocando sobre estas mismas bases. Serán los mismos audios de acompañamiento, pero tocando distintas cosas… es que las armonías no son ni fáciles ni difíciles de por sí, la cuestión es qué se toca por encima de esa progresión de acordes.

[4] Sería ideal poder ensayar en el lugar donde vas a tocar, cierto? Que toda la práctica sea con la banda, con el amplificador puesto al mismo volumen del concierto, conociendo la acústica del lugar. Esto rara vez es posible, pero por suerte hay varias cosas que podemos hacer para que *la práctica en casa* se asemeje lo más posible al *contexto de destino* en el que estarás tocando.

Practicando con las bases

Es probable que las primeras secciones de este libro te resulten muy obvias. “Tocar escalas de una nota, no es demasiado fácil?”. Quizás ese sea el caso, pero mi recomendación igualmente es pasar por esta práctica, aunque sea brevemente. Quizás se sienta raro estar tocando algo tan básico, pero cada minuto que pasamos trabajando sobre los fundamentos significa muchísimo a la hora de usar recursos más avanzados. Si realmente es tan fácil, lo dominarás en muy poco tiempo… y si no es tan fácil, probablemente valga la pena practicarlo.

Te recomiendo entonces tocar estos ejercicios “con toda honestidad”, buscando que generen un desafío.

Si resulta demasiado fácil, podés probar subir el tempo. Si resulta muy difícil, podés probar un tempo menor… justamente por eso es que, en el paquete de bases que descargaste, están disponibles las mismas bases a distintos tempos (70, 90 y 110bpm –recomiendo usar 90bpm-).

Si decidís que algo merece la pena ser practicado, te recomiendo hacer un plan de práctica (una “rutina de estudio”).
Un ejemplo de este tipo de plan:

- Voy a practicar “notas-raíz” todos los días, durante tres días.
- Cada día voy a tomar cada una de las bases, y tocar arriba; es decir, llevar a cabo los ejercicios que corresponden a esas bases.
- Para esto voy a imprimir las hojas de los ejercicios y ponerlas en el atril. En un reproductor de música voy a armar la lista de las bases, en el mismo orden de las partituras.
- El total de los audios de la bases dura menos de 25 minutos, lo cual significa que en menos de media hora puedo hacer una práctica completa de este aspecto que me interesa.

No está mal, cierto?
Veinticinco minutos por día, durante tres días, para trabajar sobre algo que considerás importante.

Creo que hay grandes ventajas de tener una rutina de estudio con "tiempos pre-establecidos", y las bases son una manera de medir estos tiempos.

Podés poner los audios de las bases en un reproductor de audio y saber que demoran exactamente 24 minutos; si de pronto te sobra media hora (que pareciera ser poco tiempo), eso sobra para hacer un módulo de práctica. Si estas practicando y de pronto suena el teléfono, podés decir "no lo atiendo y en 4:30 minutos, cuando termine el módulo, devuelvo el llamado".

O podés tener un plan de práctica completamente distinto…
pero necesitás tener un plan, eso es seguro.

Basta de palabrerío.
Demos comienzo a la parte central de este libro.



PRIMERA CAPA:

NOTA-RAÍZ

"Hágase el acorde..."
y se creó la nota-raíz.

Introducción

La nota-raíz es la nota que da nombre al acorde. Sobre un acorde de "LA menor", sería la nota LA. Suelen llamar tónica a esta nota, pero en este libro prefiero el nombre "nota-raíz" (si querés saber por qué, podés ir a la sección "Misceláneos", capítulo "Adiós tónica, hola nota-raíz").

Pues bien,
si queremos ubicar la nota-raíz del acorde,
hace falta saber el nombre de las notas (DO, RE, MI, etc.) sobre el diapasón.

Alguna vez viste uno de esos gráficos que muestran el diapasón entero con los nombres de cada nota? En estas imágenes muestran las seis cuerdas con el nombre (DO, RE, MI, etc.) de cada nota en cada posición; esto es, a mi manera de verlo, un montón de información confusa. Por supuesto es muy importante saber todo esto, pero podemos encararlo por secciones y hacer un "plan en cuotas". Divide y vencerás!

Para esta división, vamos a usar dos maneras distintas:

- **División en vertical:** Sin mover la mano, ya que tenemos cuatro dedos, podemos tocar cuatro notas por cuerda. Esto sería "tocar en posición".
- **División en horizontal**: No hace falta encarar las seis cuerdas a la vez. En principio vamos a ver las dos cuerdas más graves.[5]

En base a lo anterior, en principio la idea es *aprender las notas de la guitarra* usando los *tres sectores básicos* de la guitarra, únicamente en *las dos cuerdas más graves*. Esto es porque las escalas y los acordes suelen estar anclados en base a su nota-raíz más grave; por ejemplo, cuando querés tocar una escala de SIb lo más común es poner la mano en base a la nota-raíz más grave que tenga esa escala (en 6ta o 5ta cuerda).

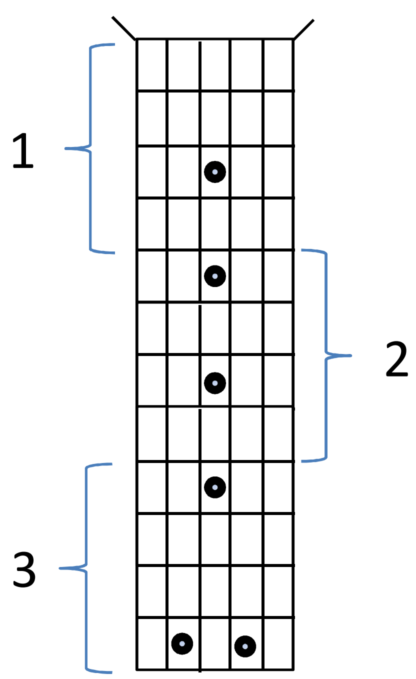
Por lo tanto, si sabés las notas de las dos cuerdas más graves vas a poder encontrar rápidamente escalas y acordes.
A por ello.

[5] Teniendo en claro las notas de las dos cuerdas más graves, podés deducir las notas de 4ta y 3era cuerda usando las "formas de las octavas"… ya veremos esto más adelante.

Tres sectores básicos

En cada cuerda sucede que, si vas al traste 12, tenés la misma nota que en el traste 0 (cuerda al aire). Es decir que si la 6ta cuerda al aire es un "MI", en el traste 12 tendrás también la nota "MI" pero una octava más aguda. Así que después del traste 12 las notas se repiten, ya que el traste 1 es la misma nota que el traste 13; estas son buenas noticias, porque significa que solo tenemos que aprender las notas de los primeros 12 trastes.

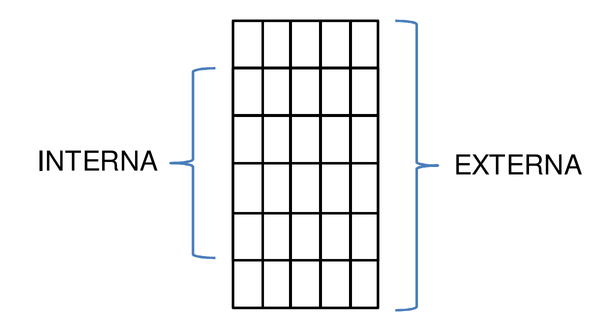
Pues bien, como tenemos 4 dedos (bah, tenemos 5 pero el pulgar está del otro lado del mango) eso genera 3 posiciones que llamaremos los **tres sectores básicos** de la guitarra.



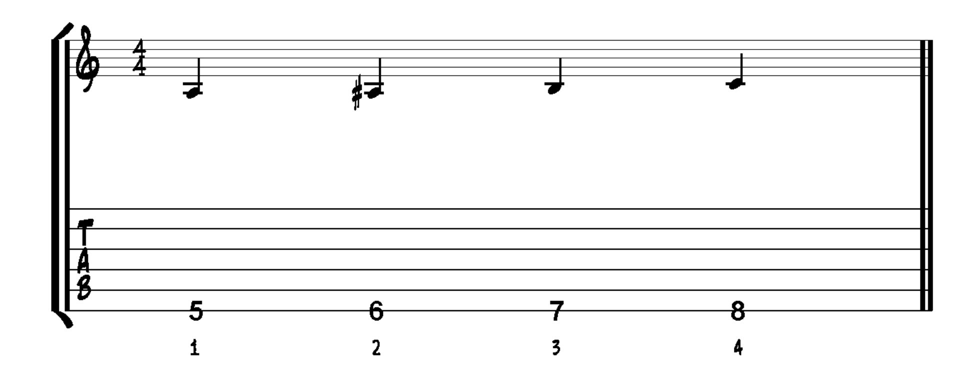
Por supuesto podés poner la mano en cualquier lado, pero estas tres posiciones son las que vamos a usar para memorizar las notas de cada cuerda. Tenemos entonces la división horizontal –que por ahora serían las dos cuerdas más graves- y la división vertical –que serían estos tres sectores-.

El concepto de posición

Si tenés la mano sobre el mango, los cuatro dedos frontales caerán naturalmente sobre cuatro trastes distintos. Esto es lo que llamo la posición interna. Lo interesante es que el dedo 1 (el índice) puede estirarse para llegar al traste vecino; lo mismo puede hacer el dedo 4 (meñique). Entonces tenés una posición externa.[6]



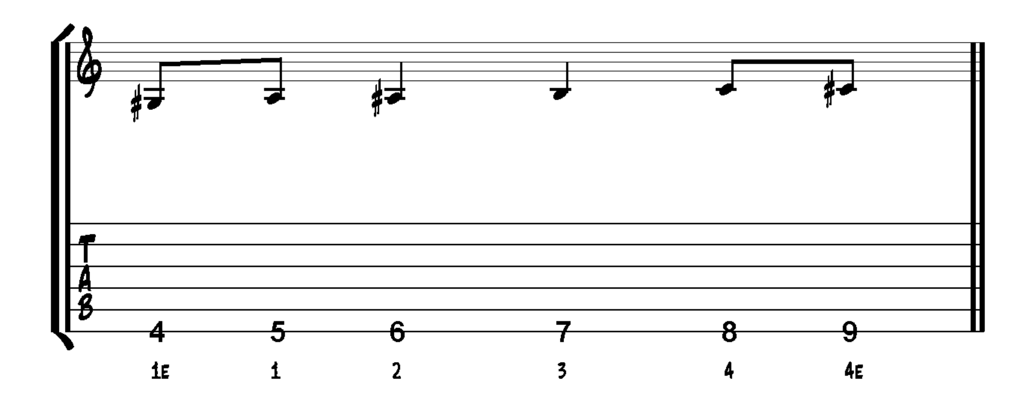
Un ejemplo de posición interna sería:



Por debajo de la tablatura se indican los dedos a usar. Nada muy llamativo.

[6] Si sos bajista debés estar pensado, "claro, estos guitarristas siempre se olvidan de que algunos tocamos instrumentos más grandotes en los que es imposible estirar tanto los dedos"… y tenés razón, pero igualmente el concepto se aplica y aunque no quieras/puedas usarlo en los trastes más graves (por ende "más anchos") lo podés usar a medida que avanzás en el instrumento. Pero, sí, tenés razón…

Ahora, la posición externa:



El dedo “1E” significa “dedo 1 estirado”. Si lo tocás seguro le agarrarás rápidamente la mano a este concepto de posición interna y externa.

Esto significa que tenemos algo así como seis dedos:

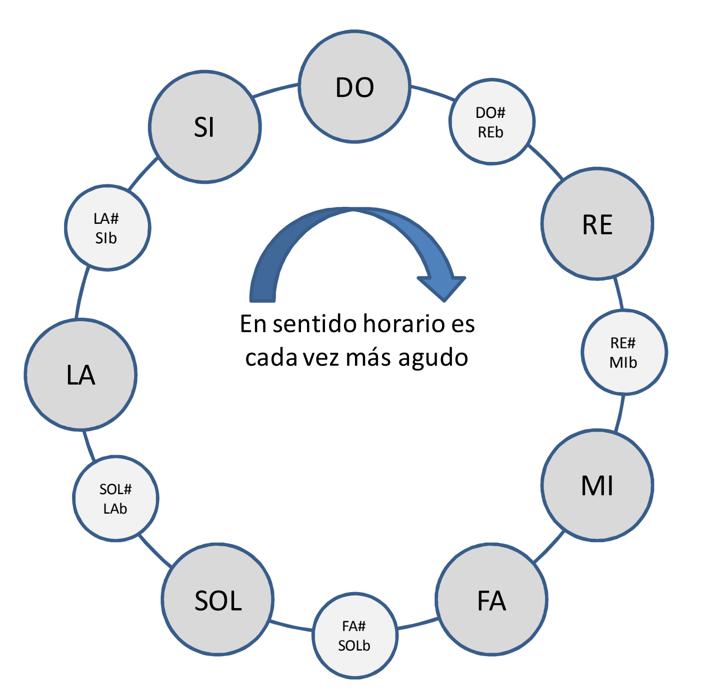
- 1E: El dedo 1 estirado hacia la izquierda, llegando un traste más lejos.
- 1: El dedo 1 en su posición natural.
- 2: El dedo 2 en su posición natural.
- 3: El dedo 3 en su posición natural.
- 4: El dedo 4 en, oh sorpresa, su posición natural.
- 4E: El dedo 4 estirado hacia la derecha, llegando un traste más lejos.

> Cuando estirás el dedo 1 o el dedo 4, es importante que el dedo 2 y el dedo 3 se queden sobre su lugar. De lo contrario estarías moviendo la mano y cambiando la posición; lo cual no es grave, claro, pero es mejor intentar dejar la mano quieta para que el movimiento sea únicamente de los dedos. Menos es más!

Pero, bueno, basta de cuestiones técnicas…
La idea es saber las notas de la guitarra. Así que tenemos que hablar de esta cuestión con más detenimiento. Para eso, hay que ver la escala cromática.

Escala cromática

La escala cromática tiene todas las notas que existen así que, de algún modo, es la única escala que hace falta aprender… las demás escalas son simplemente sub-conjuntos de esta escala base. Cualquier escala que se te ocurra, de cualquier época y de *prácticamente* cualquier lugar, está dentro de la escala cromática.



- De DO a RE hay una distancia que se llama "tono".
- De DO a DO# hay un "semitono" (medio tono).
- "#" es sostenido y "b" es bemol.
- Aunque DO# y REb sean en realidad la misma nota, el DO# tiende a subir y el REb tiende a bajar.
  - Un DO# quiere ir a RE ("los sostenidos suben") y un REb quiere ir a DO ("los bemoles bajan").
  - Podrías decir "DO, DO#, RE, DO#, DO", pero según el punto anterior es más lógico decir "DO, DO#, RE, REb, DO".
- Entre MI y FA hay un semitono; lo mismo sucede entre SI y DO.
  - No suele decirse MI# porque eso directamente es un FA. No suele decirse SI# porque eso directamente es un DO.
  - Entonces, si termina en "I" no tiene sostenido: "MI" no tiene sostenido, "SI" no tiene sostenido.
  - Tampoco suele usarse DOb, porque eso es un SI… ni FAb, que es un MI.

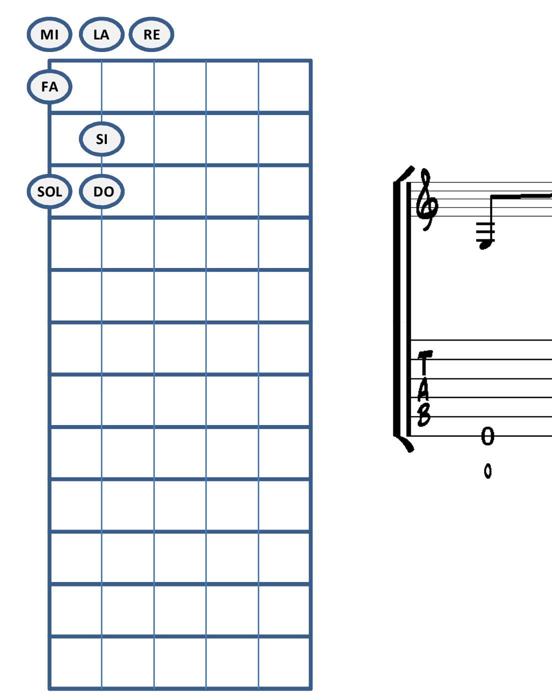
Teniendo en claro esto de las notas, es hora de ver los diagramas de los tres sectores principales del diapasón.

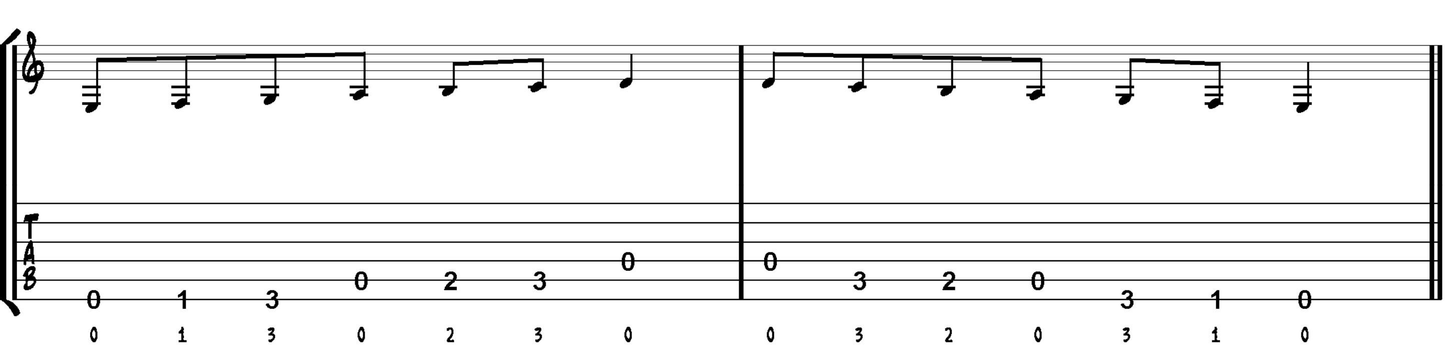
No creo que haga falta, pero por las dudas no está mal repasar la cuestión del "**cifrado americano**":
A es LA y de ahí avanzan en orden… B es SI, C es DO, D es RE, E es MI, F es FA, G es SOL. A la hora de escribir, cuando estamos hablando de "la nota LA" voy a decir "tocar un LA", mientras que si tenemos que tocar "el acorde de LA mayor", voy a decir "tocar un A". Será evidente al irlo practicando!

Diagramas

Las notas del primer sector

Estas serían las notas del primer lugar de la guitarra.





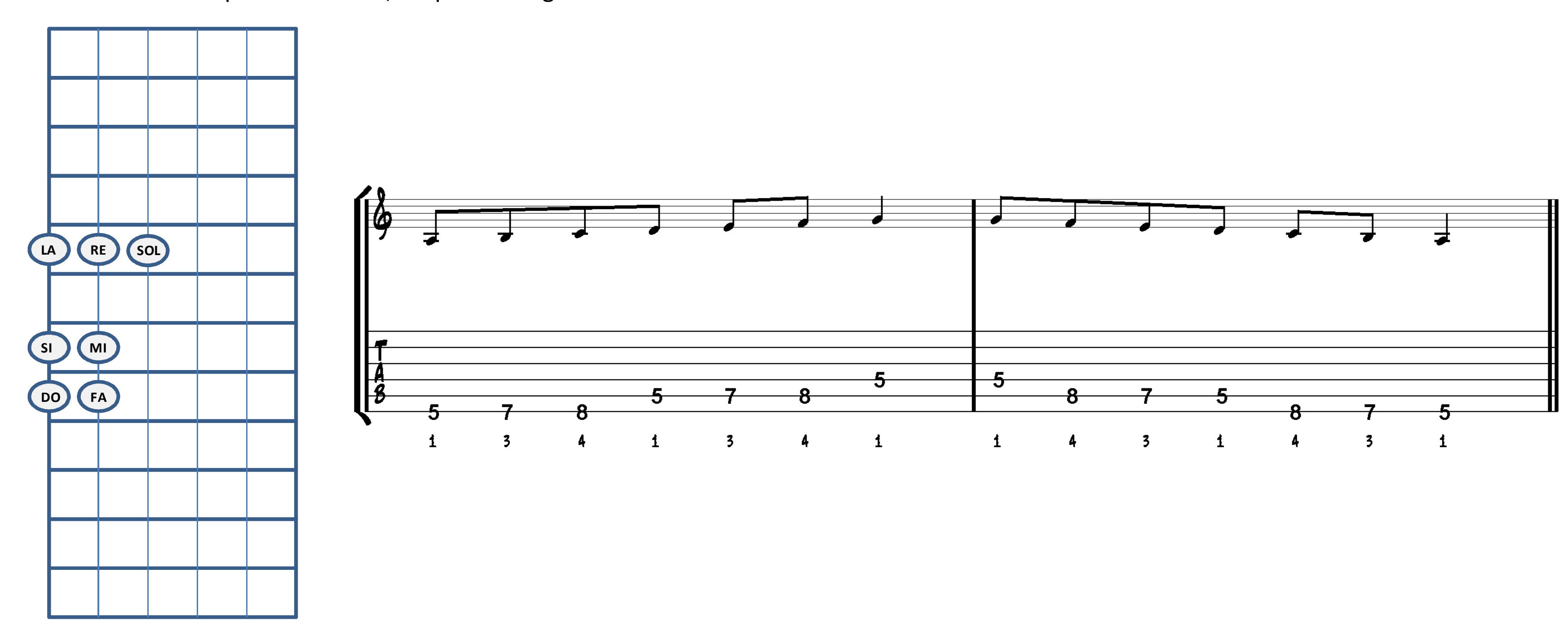
Te recomiendo tocar esto asegurándote de estar **diciendo el nombre de cada nota**. Si simplemente movés los dedos, realmente no vale la pena. Personalmente prefiero decir los nombres en voz alta, aunque los que me escuchen duden de mi cordura (con buenos motivos, probablemente). Si tuvieras que tocar un sostenido o un bemol (que son *alteraciones* a una nota *natural*), es muy sencillo: buscás la nota natural y, si es un sostenido, tocás un traste arriba; si es un bemol, tocás un traste abajo.

Así que un SOL# sería el 4to traste de la 6ta cuerda. Un SOLb sería el 2do traste de la 6ta cuerda. Una auténtica pavada. Lo único que puede presentar alguna duda es cómo hacer un bemol de una nota al aire. Es decir, tocar por ejemplo un LAb. El LA es 5ta cuerda al aire, así que no podés bajar de ahí. Si pensás esa nota como un SOL# (porque LAb es la misma nota que un SOL#), será evidente que es el 4to traste de la 6ta cuerda.

Dicho sea de paso, esto de que un mismo lugar de la guitarra tenga dos nombres es lo que se llama "*enarmonía*". DO# y REb son, enarmónicamente hablando, la misma nota… el DO# tiende a subir (yendo por ejemplo a RE) mientras que el REb se muere de ganas de bajar (yendo por ejemplo a DO).

Las notas del segundo sector

Pasando la mano hacia el próximo sector, te queda lo siguiente:

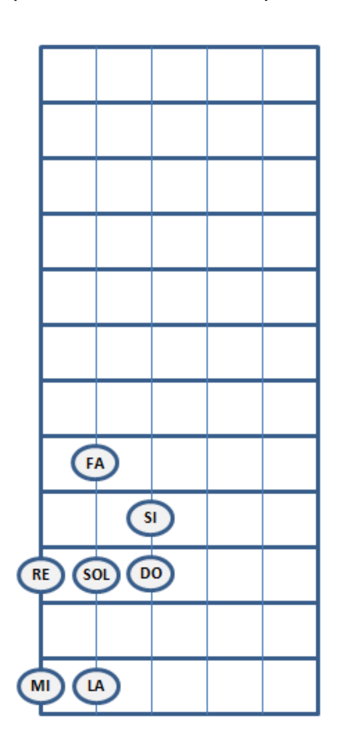


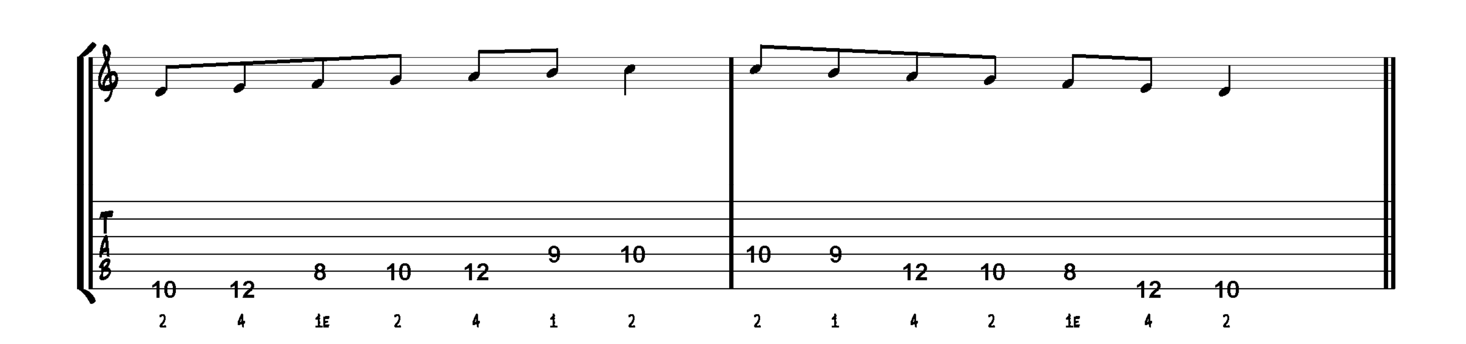
Al igual que antes, te recomiendo tocar esto repitiendo los nombres de cada nota en voz alta. Si no hacés esto, simplemente estás moviendo los dedos de una forma que tampoco es tan interesante, cierto?

Aprovechando que me queda un espacio en blanco en la hoja, quisiera decirte que este 2do sector es para mí el más conveniente si te interesa aprender a leer en el instrumento. En general aprendemos a leer partituras usando el 1er sector, pero eso tiene un par de desventajas: no tiene suficientes notas agudas (es decir que es muy grave para lo que es una partitura normal tipo Real Book) y las cuerdas al aire suenan muy distinto a las notas pisadas.

Las notas del tercer sector

Como podés ver, la tercera posición –sin entrar en discusiones políticas- es más amplia que las anteriores:





Si repasás un par de veces estos diagramas, asegurándote de estar diciendo la nota en voz alta, probablemente ya tengas memorizadas las notas de 6ta y 5ta cuerda[7] en los tres sectores de la guitarra.

El objetivo es aprender las notas de cada lugar de la guitarra, pero *en cuotas*:

- La división vertical es ir posición por posición… de ahí los tres sectores.
- La división horizontal es ver únicamente las dos cuerdas más graves… veremos las próximas en futuros tomos de este libro.

Voilà, tenemos en claro las notas que servirán para *anclar* los acordes y las posiciones de las escalas.

[7] … aunque también hizo falta incorporar algunas notitas en 4ta cuerda, es verdad!

Análisis

Con “análisis” me refiero a interpretar un cifrado (un “nombre de acorde”) y saber cómo demonios tocar eso usando, en este caso, únicamente las notas-raíz.

Como imaginarás, no hay mucho misterio…

- Si es un A *(“LA mayor”)*, la nota-raíz es LA.
- Si es un Am *(“LA menor”)*, la nota-raíz es LA.
- Si es un F#m7(b5) *(“FA sostenido menor séptima bemol cinco”)*, la nota-raíz es FA#.
- Si es un Db7(b9,#9,b13) *(“RE bemol séptima bemol nueve sostenido nueve bemol trece”),* la nota-raíz es REb.

En fin, si solo tocás notas-raíz la vida es fantásticamente sencilla.
No te interesa el tipo de acorde, solo te interesa dónde está la nota-raíz.

“Hiciste una sección entera para únicamente decir esta tontería?”, escucho decir al lector. Es que, más adelante, esto del análisis se irá complicando al agregar notas y tocar tríadas, pentatónicas, etc.… no está mal apreciar esta simpleza mientras dure. Porque no va a durar mucho!

Práctica

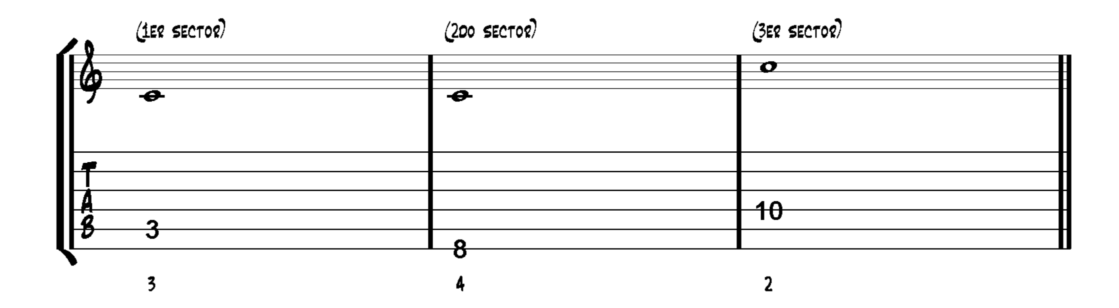
Probablemente todo esto te resulte muy básico pero, aún así, no está mal probar cómo resulta tocar únicamente la nota-raíz de cada acorde. A continuación verás una manera de practicar esto sobre cada una de las bases (“audio de acompañamiento”) que acompañan a este libro. Si todavía no tenés los audios de acompañamiento, podés descargarlos desde mi sitio web: www.pedrobellora.com.ar .

Si considerás que vale la pena practicar este recurso, te recomiendo firmemente hacer un *plan de práctica*. Eso podría ser algo por el estilo:

- Voy a practicar “notas-raíz” todos los días, durante tres días.
- Para esto voy a imprimir las hojas de los ejercicios (que están a continuación) y ponerlas en el atril.
- En un reproductor de música voy a armar la lista de las bases, en el mismo orden de las partituras.
- Como el total de las bases tiene una duración de unos 25 minutos, eso significa que en menos de media hora voy a haber recorrido todos los ejercicios.

Por supuesto, esto no es más que un ejemplo… nadie mejor que vos para definir tu propio plan de práctica.

Practicando sobre "DO mayor"

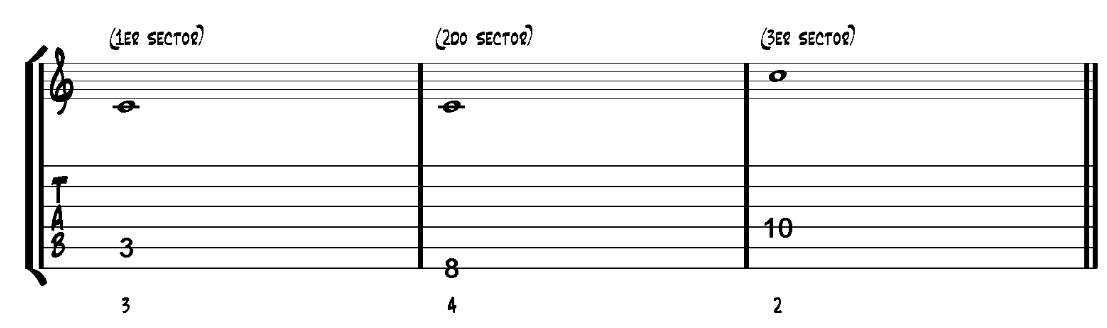


En cada sector tenemos la nota DO. Los dos primeros sectores corresponden a la misma nota en el pentagrama (el mismo DO en la misma octava –ni más agudo ni más grave-) pero al estar en una cuerda distinta tiene un timbre completamente diferente… esto es algo fascinante de la guitarra: distintas cuerdas tienen las mismas notas pero con diferente sonido.

Prestale por favor mucha atención a la digitación. Esto es algo muy importante, ya que determina la posición de la mano.
Muy sencillo, lo sé, pero se pondrá interesante muy pronto!

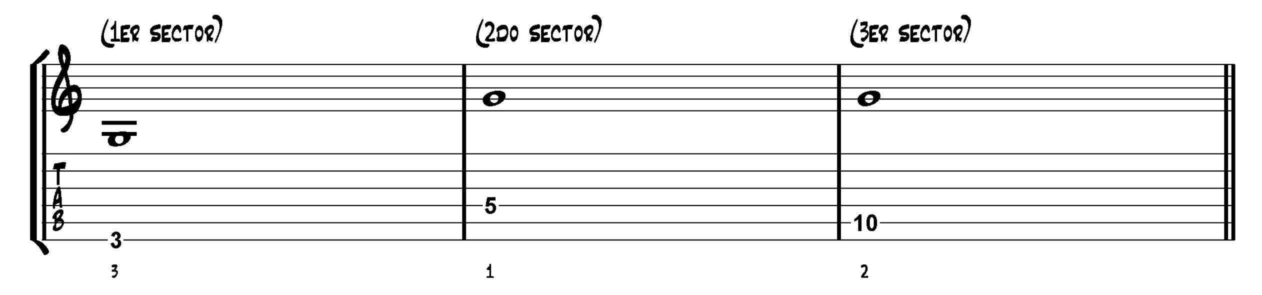
Practicando sobre "DO menor"

Estamos solamente tocando la nota-raíz, así que no importa que el acorde sea mayor o menor. Podés tocar lo mismo que antes tocaste sobre DO mayor.



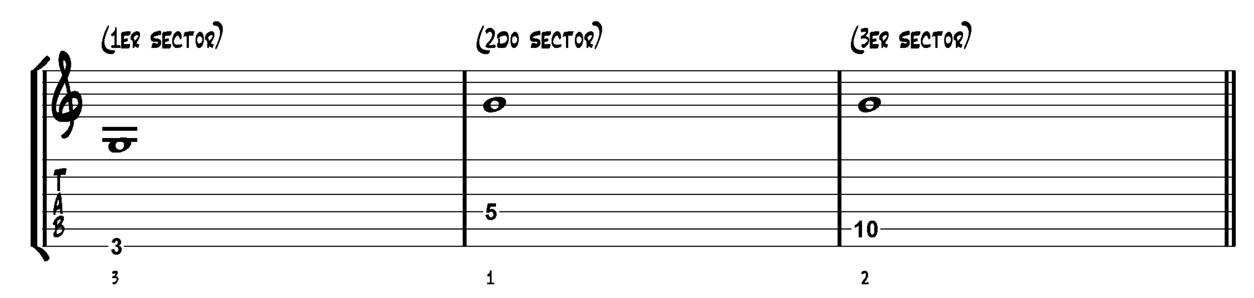
Practicando sobre "SOL mayor"

Seguimos con cosas poco complicadas!



Practicando sobre "SOL menor"

Es solo la nota-raíz, así que sigue siendo lo mismo…



Ok, cuál es el sentido de estar haciendo algo tan básico?

El sentido es ir paso-a-paso. No saltearse nada, ni asumir que algo es obvio. Esta primera parte parece ser absolutamente prescindible, pero forma parte de la filosofía de ir paso-a-paso practicando en la guitarra cada concepto que vemos.

Además, acá entre nosotros… de vez en cuando es una linda sensación que un libro parezca ser "demasiado fácil", cierto?

Practicando sobre "II-V-I a DO mayor"

Quizás la progresión (es decir, secuencia de acordes) más básica en la música es lo que llaman un "II-V-I" ("segundo quinto primero"). En la escala de DO esto vendría a ser Dm7 (el segundo grado de la escala), G7 (el quinto grado de la escala) y Cmaj7 (el primer grado de la escala). Más adelante veremos de dónde salen estos acordes (en base a la armonización de la escala mayor) pero, mientras tanto, no está mal mostrarle al oído las cosas a las que después le pondremos un nombre.

En el primer sector:

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

0 3 3 3

0 3 3 3

En el segundo sector:

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

5 5 8 8

1 1 4 4

En el tercer sector:

Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

10 10 10 10

2 2 2 2

Estás diciendo el nombre de las notas al tocarlas?

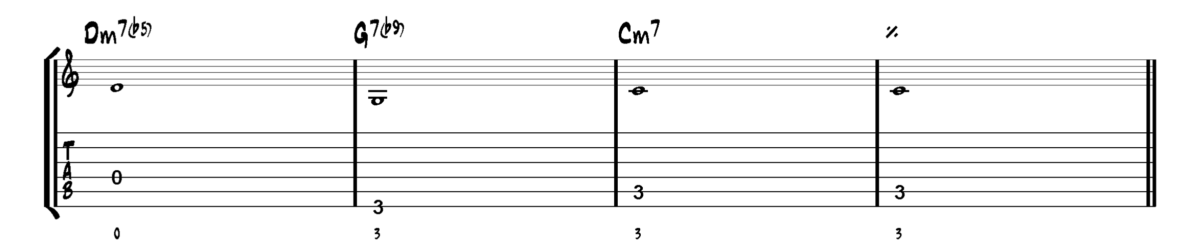
Parece raro pero, creeme, vas a obtener muchos más resultados de ese modo.

Practicando sobre “II-V-I a DO menor”

Cuando querés ir a un acorde menor, la progresión de “segundo quinto primero” es ligeramente distinta. En primer lugar, por supuesto va a un acorde menor en vez de un acorde mayor, pero también el acorde del segundo grado (en este ejemplo es el que tiene “RE” como nota raíz) es un acorde “menor séptima bemol cinco” en vez de un “menor séptima”. El acorde del quinto grado también tiene una “bemol nueve” pero, en fin, más adelante veremos esto con mucho detalle!

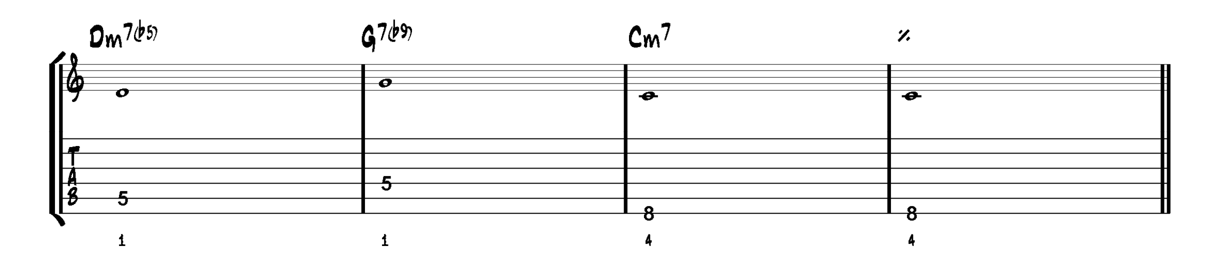
Mientras tanto, tocar sobre esto sería lo mismo que sobre “II-V-I a C mayor”. Esto es porque solo estamos tocando la nota-raíz, sin importar de qué acorde se trata. Vuelvo a poner el gráfico porque más allá de que vas a tocar las mismas notas que antes, el cifrado (es decir el nombre de los acordes) es un poco distinto.

Primer sector:

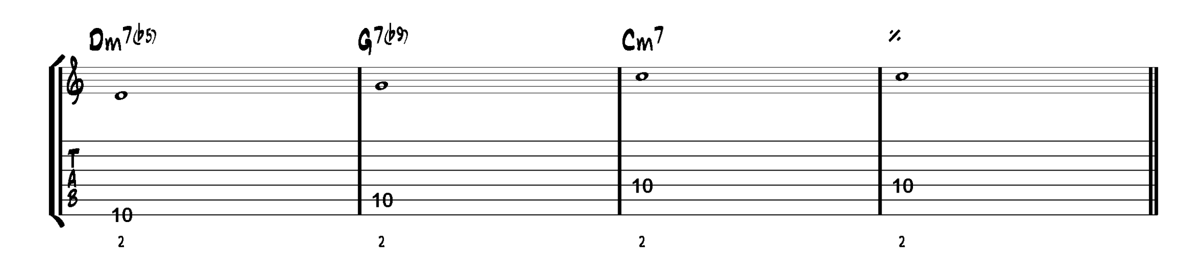


Verás que en el cuarto compás (el de más a la derecha) hay un signo “%”. Esto simplemente significa que continúa el acorde anterior.

Segundo sector:



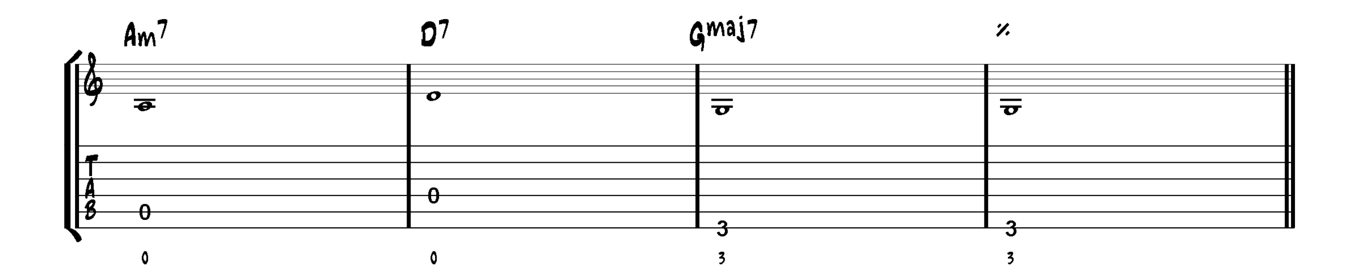
Tercer sector:



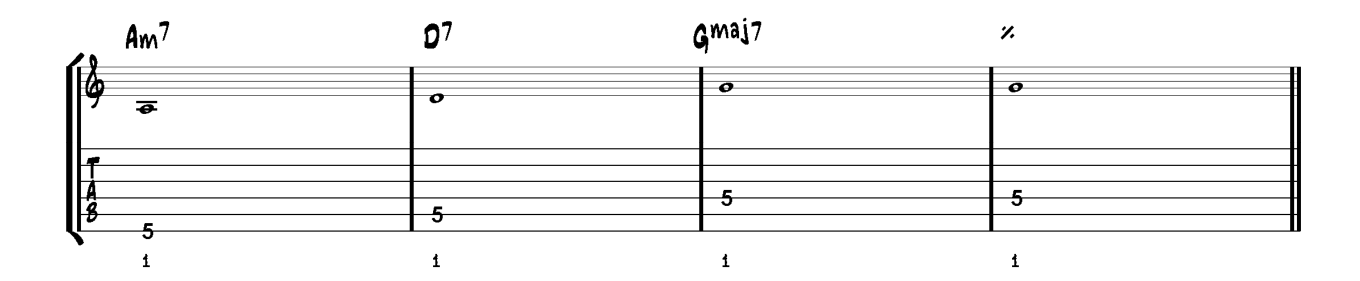
Practicando sobre "II-V-I a SOL mayor"

Lo mismo que antes hicimos en DO mayor, pero ahora yendo a un SOL mayor.

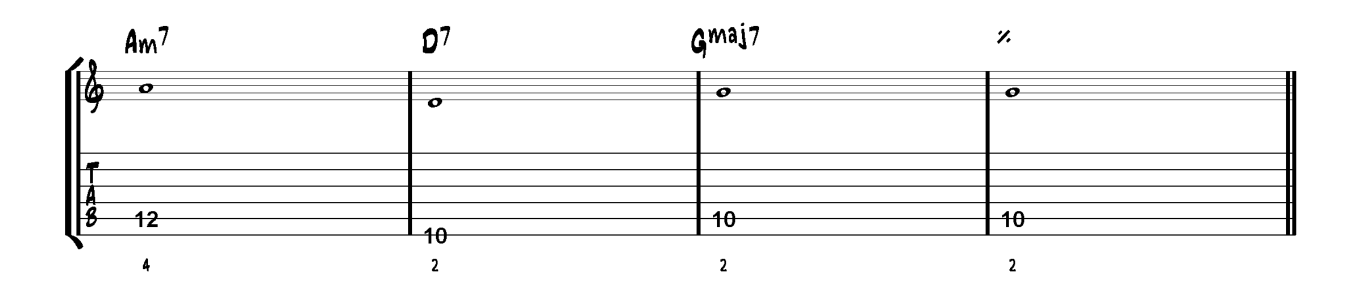
En el primer sector:



En el segundo:



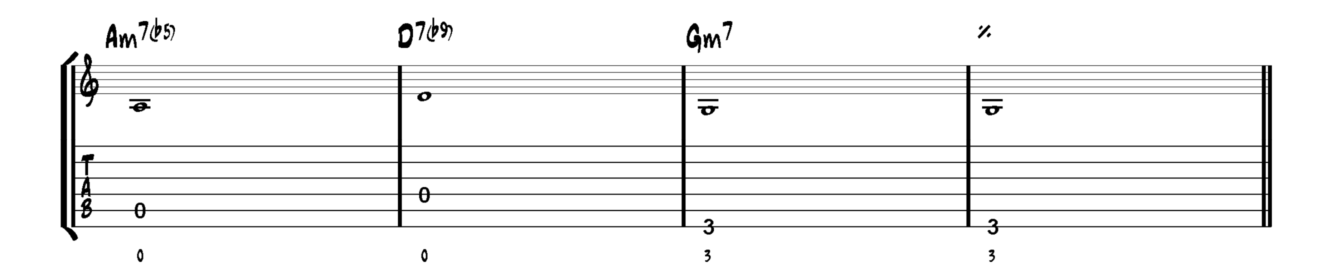
En el tercero:



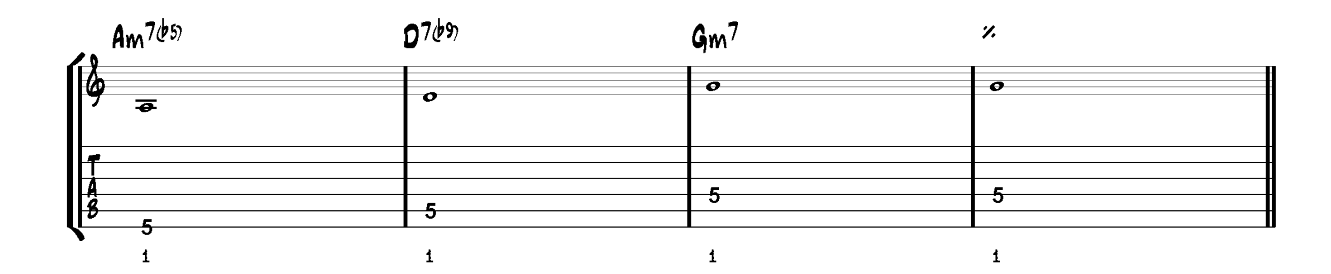
Practicando sobre “II-V-I a SOL menor”

Ahora el “segundo quinto primero” aterrizará en un SOL menor. Son las mismas notas-raíz que antes, pero el cifrado cambia un poco para reflejar que estamos en una tonalidad menor (Gm).

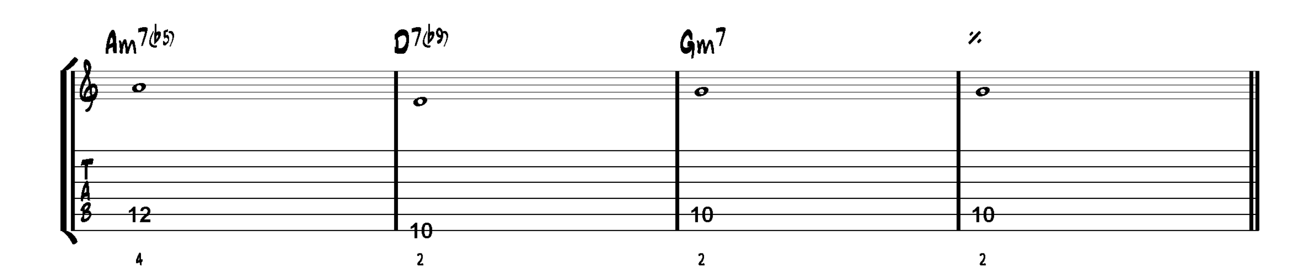
En el primer sector:



En el segundo:



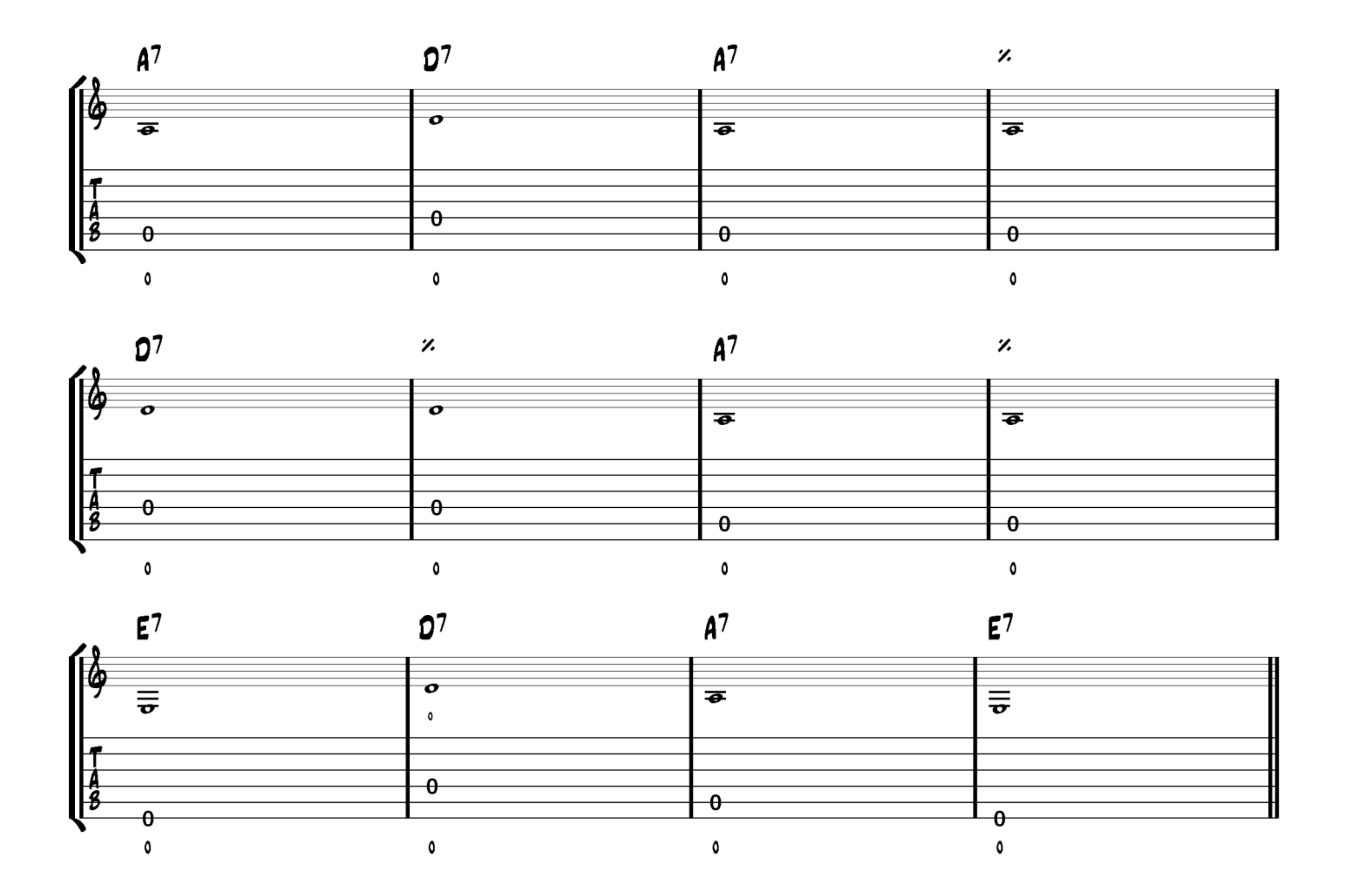
Y en el tercero:



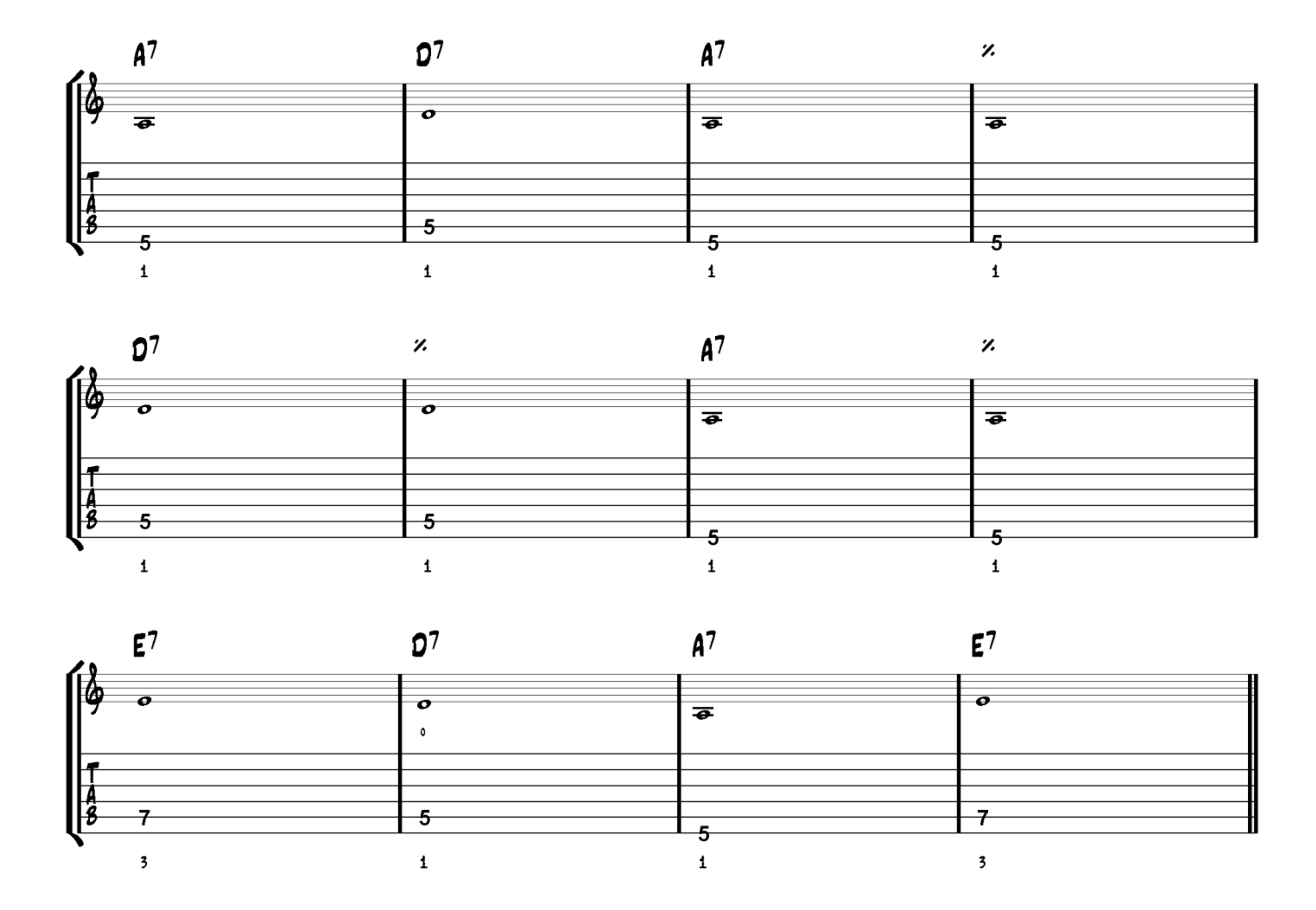
Practicando sobre “Blues mayor en LA”

Aunque no presente mayores dificultades, hacer esto es una buena manera de incorporar la armonía de un blues. Siendo que el blues y el jazz son mucho más parecidos de lo que a veces se cree, y siendo que el blues es el padre del rock que a su vez es padre del pop… digamos que la armonía del blues es algo muy útil.

En el primer sector son todas notas al aire (conveniente si te pica la nariz, por ejemplo, ya que solo necesitás una mano).

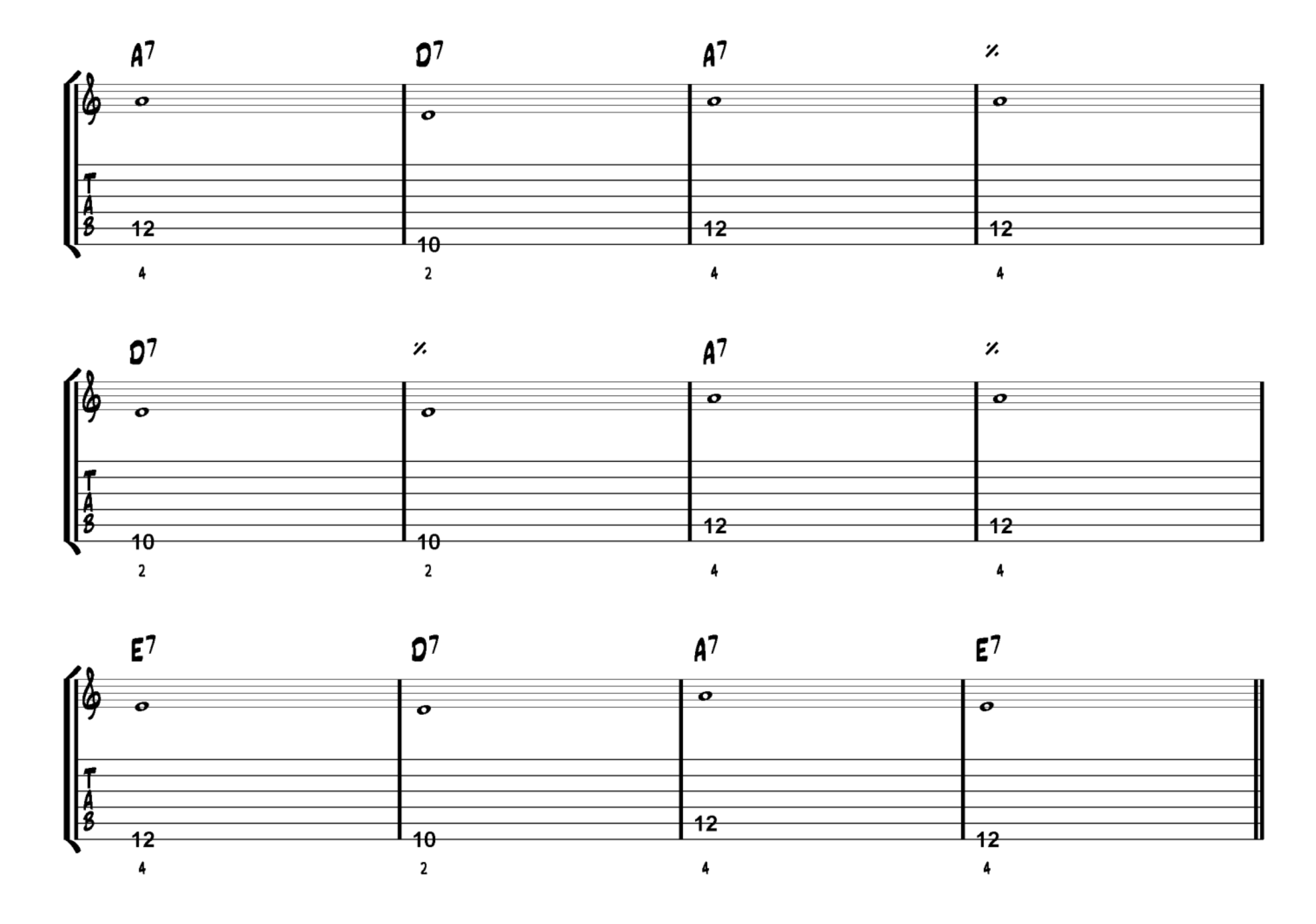


En el segundo sector:





En el tercer sector:





Practicando sobre “Blues menor en LA”

Muchas veces un blues menor en LA se toca exactamente igual a un blues mayor, pero con todos los acordes hechos en forma menor. Es decir, el movimiento de notas-raíz sería el mismo en ese caso. Para aportar un poco de variedad (y de paso molestar un poco), el blues menor en LA que estaremos tocando es un poco distinto en el último renglón; sigue siendo, de todos modos, una de las progresiones más comunes para un blues menor.

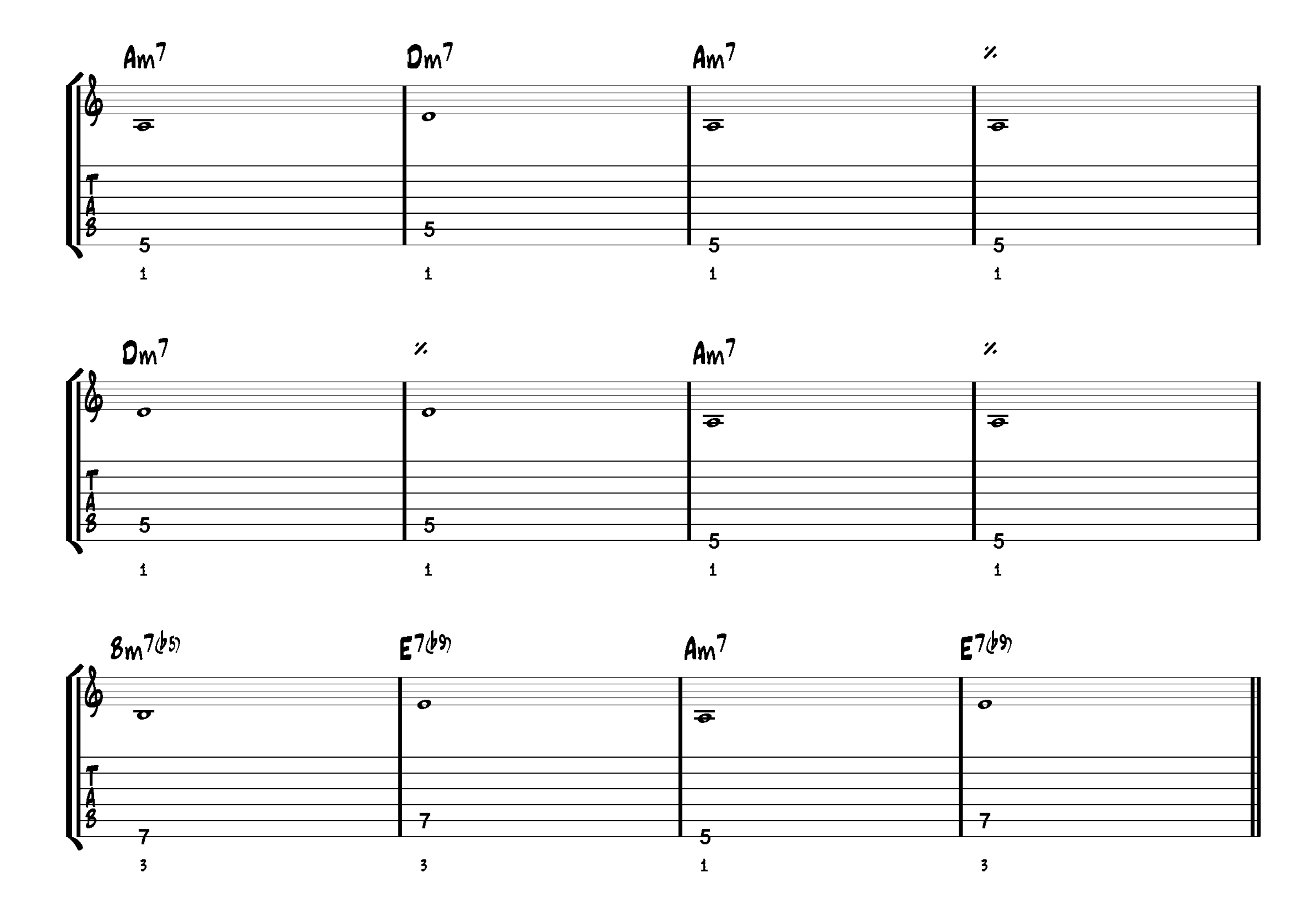
En el primer sector:

Am7 | Dm7 | Am7 | %

Dm7 | % | Am7 | %

Bm7(b5) | E7(b9) | Am7 | E7(b9)

En el segundo sector:



En el tercer sector:

Am7 | Dm7 | Am7 | %
12 | 10 | 12 | 12
4 | 2 | 4 | 4

Dm7 | % | Am7 | %
10 | 10 | 12 | 12
2 | 2 | 4 | 4

Bm7(b5) | E7(b9) | Am7 | E7(b9)
9 | 12 | 12 | 12
1 | 4 | 4 | 4

Practicando sobre “Ojos de Otoño”

Llegado este punto espero **se entienda el sentido de simplemente tocar las notas-raíz**. En un tema cuya armonía ya tiene más de un par de acordes, el “repasar las notas-raíz (tónicas)” es quizás la manera ideal de que el oído realmente pueda aprender cómo funciona la armonía. Una vez que el oído sabe cómo suenan las notas-raíz y la mano sabe dónde ubicar estas notas en el mango de la guitarra, agregar otras notas resulta mucho más intuitivo.

Verás algo parecido a un corchete en los extremos del primer renglón de esta partitura. Seguramente sabés de qué se trata pero, por las dudas, aclaro que eso significa que esa sección se toca dos veces. Así que tocás el primer renglón, lo volvés a tocar y recién en ese momento seguís al segundo renglón.

Am7 D7 Gmaj7 Cmaj7 F#m7(b5) B7(b9) Em7 %
0 0 3 3 2 2 0 0

F#m7(b5) B7(b9) Em7 % Am7 D7 Gmaj7 %
2 2 0 0 0 0 3 3

F#m7(b5) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7 Cmaj7 B7(b9) Em7 %
2 2 0 1 0 4 3 2 0 0

En el segundo sector:

Am7 | D7 | Gmaj7 | Cmaj7 | F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 | %
5 | 5 | 5 | 8 | 9 | 7 | 7 | 7
1 | 1 | 1 | 4 | 4E | 3 | 3 | 3

F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 | % | Am7 | D7 | Gmaj7 | %
9 | 7 | 7 | 7 | 5 | 5 | 5 | 5
4E | 3 | 3 | 3 | 1 | 1 | 1 | 1

F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 Eb7 | Dm7 Db7 | Cmaj7 | B7(b9) | Em7 | %
9 | 7 | 7 6 | 5 4 | 8 | 7 | 7 | 7
4E | 3 | 3 2 | 1 1E | 4 | 3 | 3 | 3

En el tercer sector:



Tus temas

Este consejo va muy en serio… te súper recomiendo hacer este tipo de ejercicio, es decir tocar notas-raíz en los tres sectores principales de la guitarra, en los temas que en este momento estés tocando. Es más difícil de lo que parece pero, sobre todo, es más útil de lo que aparenta!

Con la guitarra?

Estuviste tocando esto con la guitarra? Dijiste el nombre de las notas mientras las tocabas? **Por supuesto existe la posibilidad de que te haya todo resultado súper recontra obvio pero, si ese no es el caso, por favor practicalo e interiorizalo antes de pasar a la próxima sección.** El hecho de leer un libro no te hace tocar mejor, salvo que lo pongas a la práctica.

Cada pequeño paso que hagas en estas *cuestiones básicas* significarán una gran diferencia en las *cuestiones avanzadas.*
No hay nada mejor que fortalecer los fundamentos.

… y hablando de fundamentos,
hace falta hablar de cómo vamos a organizar el mango en base a estos tres sectores que recién planteamos.



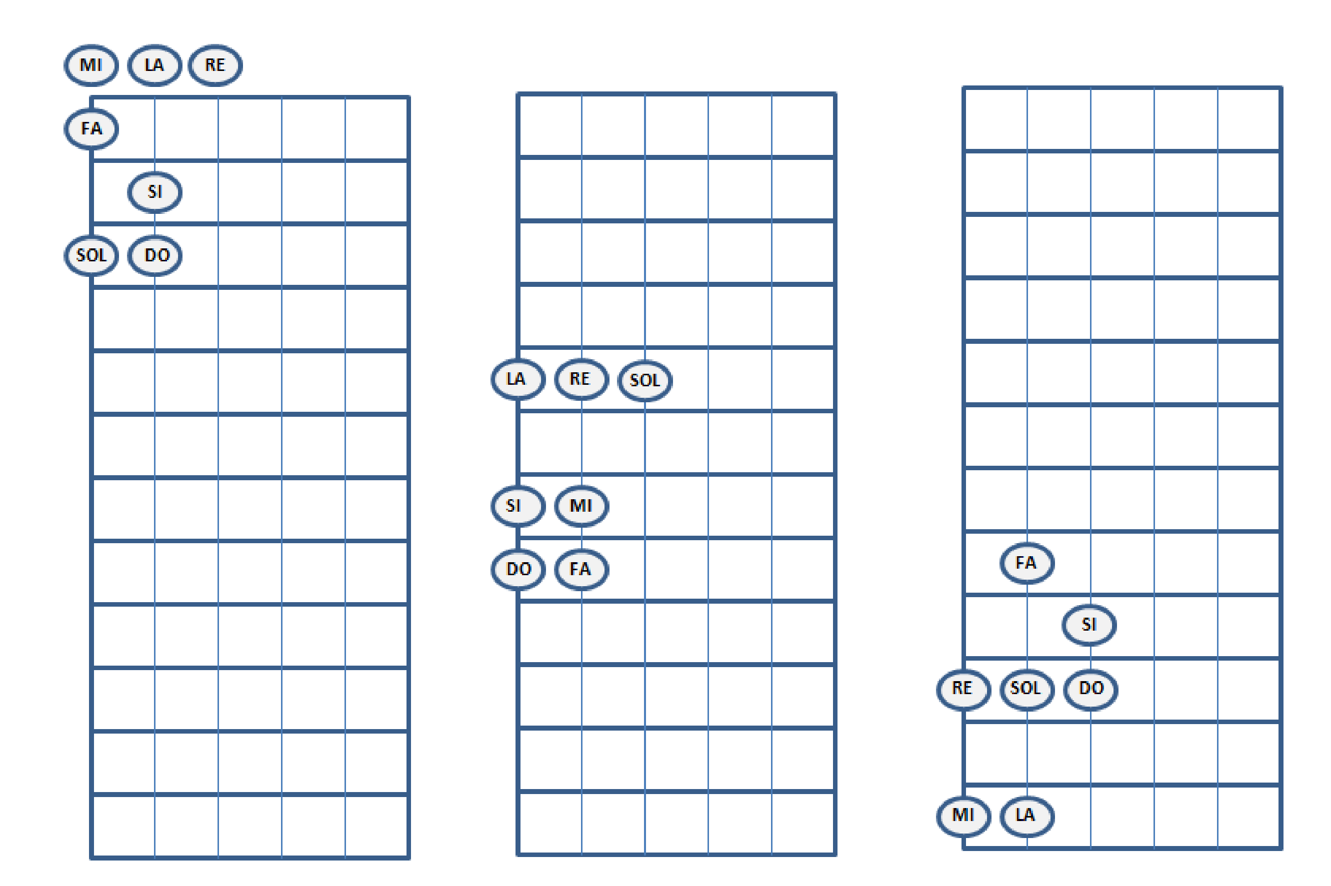
LAS CINCO ZONAS

Mano, te presento a diapasón.
Diapasón, te presento a mano.

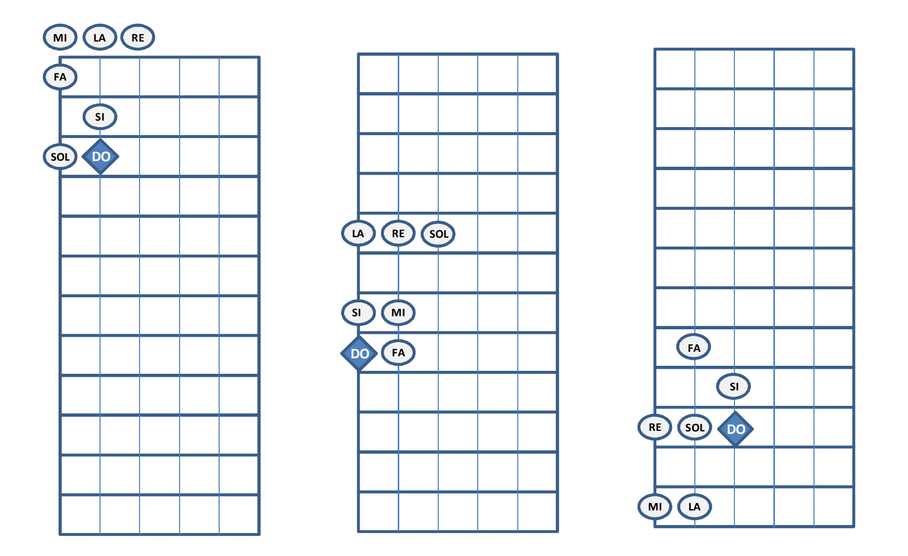
Introducción

Acabamos de ver que la guitarra puede dividirse en tres sectores, y en cada una de estos sectores tenemos las 7 notas de la escala:
DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI.

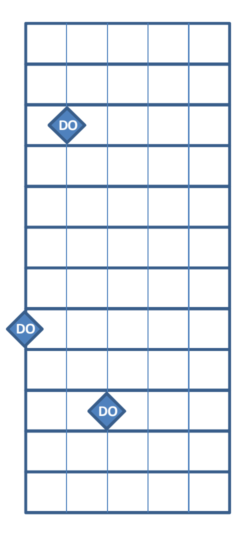
Como para repasar un poco esto, los tres sectores son los siguientes:



Está bueno ver qué pasa con una única nota en cada uno de estos sectores. A continuación, está marcada la nota DO usando un rombo… podríamos haber usado cualquier otra nota, pero usamos DO en este caso:



A dónde demonios estoy yendo con esto, te preguntarás?
Resumamos entonces los tres sectores marcando en un único gráfico cada uno de estos DO:



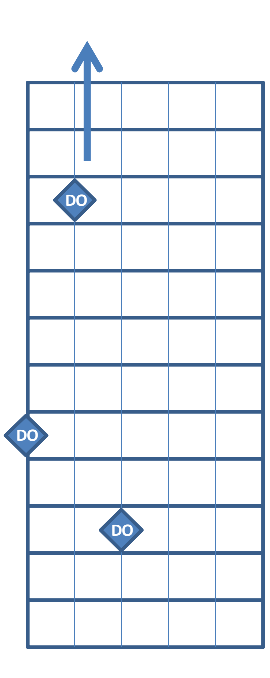
Perfecto, tenemos tres DO correspondientes a tres sectores; tiene sentido!

- En el primer sector tocamos el DO en 5ta cuerda, traste 3… usamos, siguiendo la digitación de ese sector, el dedo 3.
- En el segundo sector tocamos el DO en 6ta cuerda, traste 8; para esto usamos el dedo 4.
- En el tercer sector el DO queda en 4ta cuerda, en el traste 10; usamos el dedo 2.

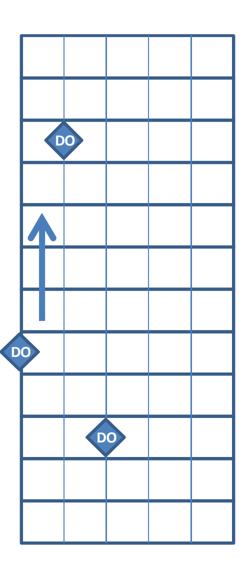
Ok, ok, pasó algo interesante: **cada nota DO está en una cuerda distinta**. Pero hay algo aún más extraordinario (espero estés sentado en este momento, porque pueden ser noticias shockeantes), y es que podemos ver que hay "direcciones en base a cada una de estas opciones".

WOW.
(Quizás no fue tan shockeante, pero el entusiasmo nunca ha dañado a nadie…)

El primer DO que tocamos hizo que la mano quede "yendo hacia la izquierda". Es decir que, como usamos el dedo 3, la mano quedó "sobresaliendo hacia la izquierda". Por favor probalo en la guitarra.

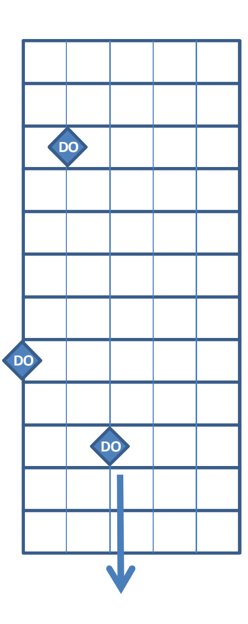


Algo similar pasó con el DO que está en 6ta cuerda. Como lo estamos tocando usando el dedo 4, la mano también queda “hacia la izquierda”:



Se entiende esto, cierto?

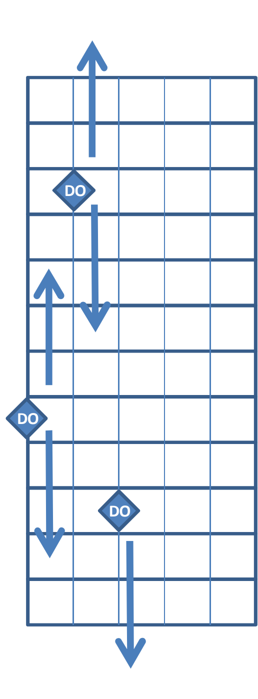
Te súper recomiendo estar leyendo esto con la guitarra en la mano, chequeando que no te esté mintiendo… con el tercer DO, que está en 4ta cuerda, pasa algo interesante; como lo tocamos usando el dedo 2, la mano queda mirando “hacia la derecha”:



Todo esto de “hacia la derecha” y “hacia la izquierda” merece entonces ser visto con más cuidado. Dependiendo de cuál dedo usemos para tocar cada nota, la mano quedará hacia un lado o hacia otro. Aprovechemos que no tenemos demasiados dedos para ver cada una de las opciones:

- Si tocamos la nota-raíz con dedo 1, nuestra mano quedará “hacia la derecha”; es decir, nos será fácil tocar notas que suben (hacia los agudos, yendo del mango hacia el cuerpo de la guitarra).
- Si en cambio tocamos una de estas notas con dedo 4, nuestra mano quedará “hacia la izquierda”; será útil para tocar notas que bajan por la guitarra (hacia los graves, yendo hacia el clavijero de la guitarra).
- Usando el dedo 2 será algo similar a tocar con el dedo 1, nuestra mano seguirá estando principalmente “hacia la derecha”.
- Con el dedo 3 pasará algo similar a cuando usamos el dedo 4: la mano quedará principalmente yendo “hacia la izquierda”.

En este punto, probablemente te hayas puesto a pensar “mmm, entonces cada una de estas notas podríamos tocarlas ya sea ‘hacia la derecha’ o ‘hacia la izquierda’”. Tenés razón, y quedaría este gráfico:



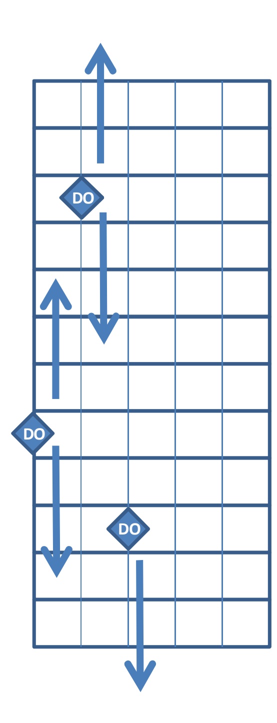
En este sencillo -pero no por eso menos emotivo- acto, tenemos ante nosotros: **LAS CINCO ZONAS PRINCIPALES DE LA GUITARRA**

Después de tomarnos un minuto para recuperarnos de la emoción, nos deleitamos ante este escenario:

- De una nota-raíz que está en 5ta cuerda se abre, como si fuera un abanico, una zona que va hacia la izquierda y otra que va hacia la derecha.
- De una nota-raíz en 6ta cuerda sucede lo mismo; una zona va hacia la derecha y otra va hacia la izquierda.
- De una nota-raíz que está en 4ta cuerda… eh, mmm… solo se puede ir a la derecha.

Por qué?
Acaso no existe una zona llamada "4ta izquierda"?

Podría existir, sí, pero sería lo mismo que "6ta derecha". Una larga generación de guitarristas haraganes ha decidido, por lo tanto, discriminar esta zona para no tener 6 zonas sino únicamente 5. Hacia ellos, nuestro agradecimiento.



Estas cinco zonas existen más allá de cuál sea la nota-raíz. En este gráfico podés ver el caso de la nota DO, pero por supuesto sucede para cualquier nota que elijas.

Entonces, en todos los próximos capítulos estaremos trabajando estas cinco zonas:

- **6ta izquierda**; es decir, la posición que tiene su nota-raíz más grave en 6ta cuerda y hace que la mano vaya hacia la izquierda (hacia el clavijero).
- **6ta derecha**; igual a la anterior, pero con la mano yendo hacia el otro lado.
- **5ta izquierda**; estoy seguro que ya sabés de qué se trata…
- **5ta derecha**; ídem anterior, pero para el otro lado.
- **4ta derecha**; pff, una obviedad.

Iremos desarrollando estas cinco posiciones,
sumando notas para llegar eventualmente a tocar las 12 notas que existen sobre cualquier acorde.

Y ya que estamos hablando de acordes,
quizás sea un buen momento para sumar una compañera a la nota-raíz.



SEGUNDA CAPA:

NOTA-RAÍZ + 3ERA

El fascinante mundo de
los acordes mayores y menores.

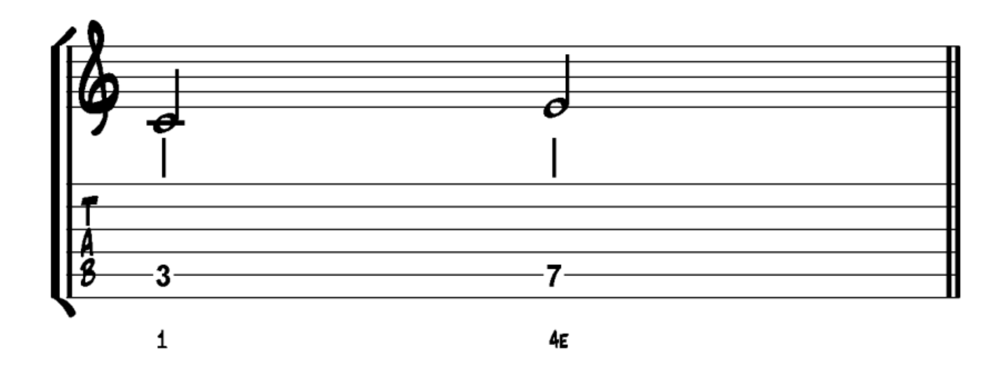
Introducción

La nota-raíz es la base de un acorde, y ya estuvimos viendo cómo ubicar rápidamente las notas-raíz en 6ta y 5ta cuerda. Esto lo hicimos en tres sectores distintos y, al agregar la *dirección de la mano*, llegamos a la conclusión de que hay 5 posiciones en el mango de la guitarra. Teniendo esto en claro, la idea es ahora agregar "la 3era" del acorde; la 3era es una nota muy importante, porque **define si el acorde es mayor o menor**.

Qué es una tercera?

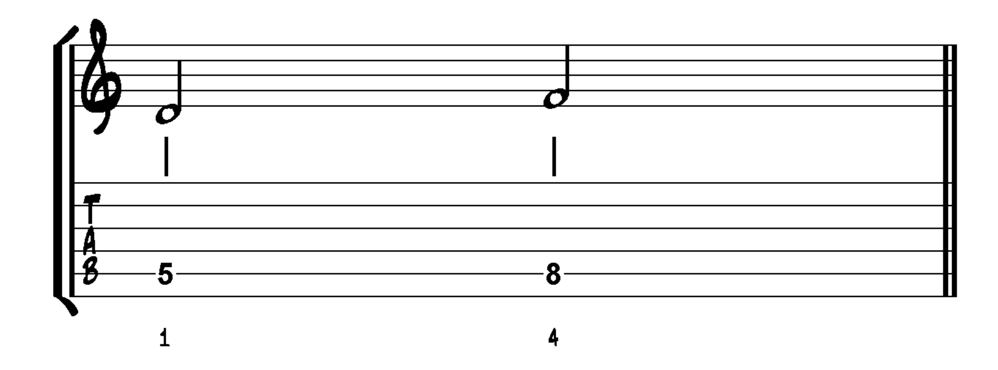
Cuando hablamos de "una tercera" hablamos de un determinado intervalo. Con intervalo nos referimos a una distancia entre notas. Una 3era entonces es una medida de distancia, de tal modo que si partís de un DO y subís una 3era vas a llegar a la nota MI. Si DO es la primera, RE es la segunda y MI es la tercera; entonces de DO a MI hay una 3era.

Para apreciar bien la distancia entre dos notas, es bueno tocar las notas en la misma cuerda. Si tocás DO y MI, ambas en la 5ta cuerda, verás que tenés que estirar la mano tocando la primera nota (el DO) con dedo 1 y la segunda (el MI) con dedo 4 estirado:



Lo de recién fue "la tercera a partir de DO". Cómo sería "la tercera a partir de RE"?

RE es la primera, MI la segunda y FA la tercera. Si tocás esto, también en 5ta cuerda, te queda lo siguiente:



Ahora no tenés que estirar el dedo, porque la distancia es menor. Es decir que hay 3eras más grandes que otras, dependiendo de en qué lugar de la escala estés. Estas 3eras más grandes han recibido un muy buen nombre, "terceras mayores", mientras que sus hermanas más pequeñas han sido llamadas –con justicia- "terceras menores". Si la "tercera nota a partir de la nota-raíz" es una tercera mayor, el acorde será mayor… si no, será un acorde menor.

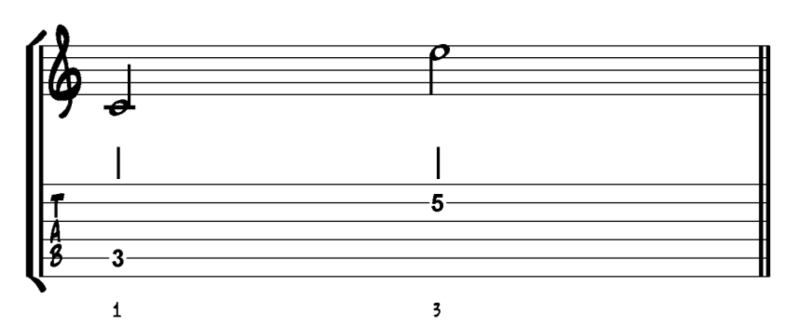
Habrás visto que cuando "subimos una tercera" lo hacemos en base a las notas de la escala.
Todo lo anterior fue hecho en base a la escala de DO mayor (DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI). Otras escalas tendrán alteraciones (sostenidos o bemoles) pero lo importante es tener en claro que hay 3eras mayores y 3eras menores. Una 3era mayor son exactamente dos tonos, y una 3era menor es exactamente un tono y medio.

Terceras = Décimas?

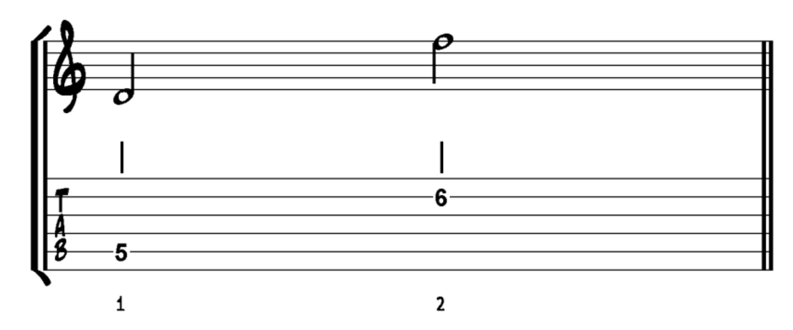
Si agarrás una tercera y la subís una octava (es decir tocás la misma nota pero más aguda), estás tocando lo que llaman una décima.

La 3era de DO es MI; la 10ma ("décima") de DO también es MI, pero más aguda.
Si DO es la primera, RE es la segunda, MI es la tercera, FA es la cuarta, SOL es la quinta, LA es la sexta, SI es la séptima y DO es la octava. Tomamos aire y seguimos.
El próximo RE es la novena y el MI es la décima.

El ejemplo de antes (de DO a MI) pero usando décimas:



El otro ejemplo (de RE a FA), también usando décimas:



No deja de asombrarme lo "lleno" que resulta el sonido de las 10mas. Tocás esas dos notas y se forma una textura bastante interesante; es por esto que en todo este capítulo en vez de 3eras vamos a tocar 10mas. A fines prácticos es la misma nota, así que es más o menos lo mismo…

Diagramas

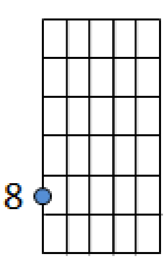
A continuación tenemos el caso de un C ("DO mayor"), por lo que siempre estaremos tocando la nota DO (como nota-raíz) y la nota MI (como 3era mayor, que tocaremos una octava arriba y entonces será "la décima"). Por supuesto podés mover esta figura a lo largo del mango, para hacer cualquier acorde mayor que quieras.

Diagramas de nota-raíz + 3era mayor

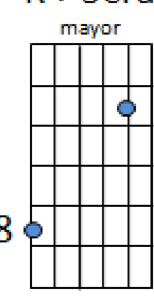
Esto son los cinco diagramas de nota-raíz + 3era mayor, en las cinco posiciones de la guitarra, para un C ("DO mayor").

6ta izquierda

Hasta ahora, tocar un C ("DO mayor") usando únicamente la nota-raíz en la posición "6ta izquierda" era lo siguiente:

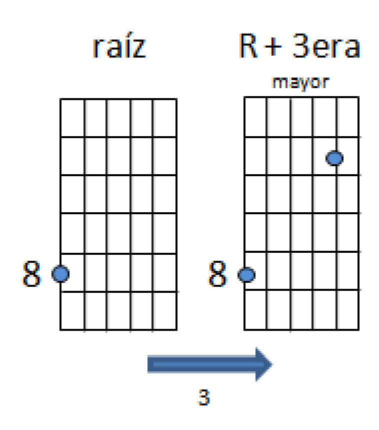


Si a esto le sumamos la 3era (en realidad sería la 10ma, porque estamos tocando la 3era una octava arriba) nos quedaría lo siguiente:



Te recomiendo usar dedo 4 en la 6ta cuerda y dedo 1 en la 2da.

La idea principal de este libro es hacer el camino desde la nota-raíz hasta las 12 notas, así que es *fundamental* recordar los caminos…
Primero tocar nota-raíz, después sumar la 3era:



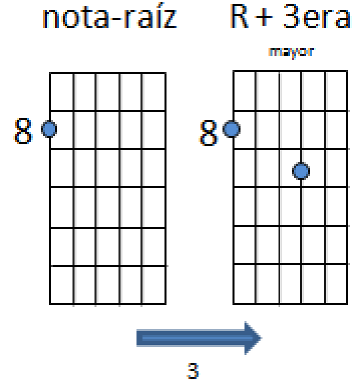
En este gráfico tenés lo siguiente:

- La evolución desde la nota-raíz hasta "nota-raíz + 3era". Iremos sumando gráficos a medida que agreguemos capas.
- Por debajo hay una flecha azul, que especifica cuál es la nota que se agrega para pasar de un gráfico al otro. En este caso, la nota que se suma es la 3era mayor (acordate que "3" significa "tercera mayor", mientras que "b3" significará "tercera menor").

Ya teniendo en claro este sistema,
hay cuatro posiciones más pidiendo a gritos ser tocadas!

6ta derecha

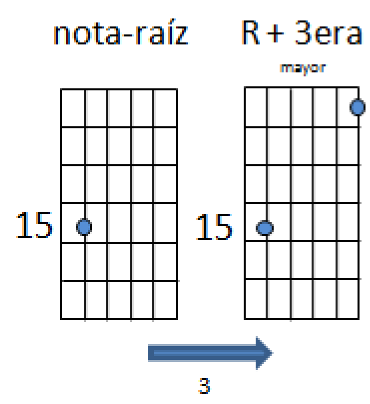
Son exactamente las mismas notas que 6ta izquierda, pero armadas de otro modo sobre el diapasón de la guitarra. Pero, aunque sean las mismas notas, el sonido es distinto por estar usando otra combinación de cuerdas.



Te recomiendo usar dedo 1 en 6ta cuerda y dedo 2 en 3era cuerda. Otra opción es usar dedo 2 en 6ta y dedo 3 en 3era, y a veces esta digitación resulta conveniente en base a los demás acordes que estés tocando.… las digitaciones siempre son contextuales, porque dependen del contexto en el que se toque el acorde.

5ta izquierda

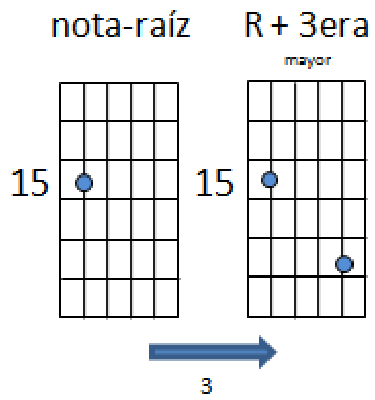
Verás que la nota-raíz la escribí en el traste 15, aunque antes habíamos escrito esta nota DO en el traste 3 de 5ta cuerda. Por supuesto ambas notas son un DO, pero en distintas octavas. Hago esto para evitar cuerdas abiertas; si tocaras este diagrama con la nota-raíz en el traste 3, la 10ma (la nota MI) sería la 1era cuerda al aire. No es que haya nada malo con las cuerdas al aire, pero cuando tocás un acorde con "notas abiertas" eso significa que no podés moverlo por el mango salvo que cambies la digitación. Por lo tanto, me parece mejor incorporar una digitación que sirva sobre la mayor cantidad de lugares y, después, ver las excepciones.



Podés usar dedo 4 en 5ta cuerda y dedo 1 en 1era.

5ta derecha

Las mismas notas que 5ta izquierda pero en otra posición:

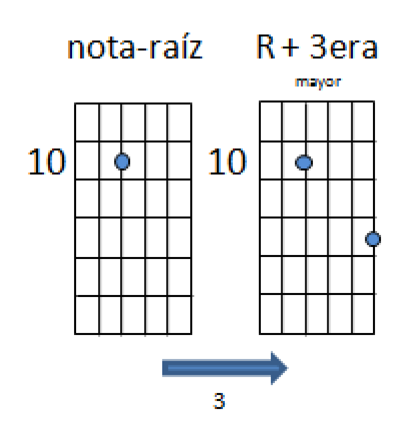


Te recomiendo usar dedo 1 en 5ta cuerda y dedo 4 en 2da cuerda…
también puede ser dedo 3 en 2da cuerda, como prefieras.

Si estás tocando esto en una guitarra que no tiene buen acceso a los trastes agudos, en primera instancia te ofrezco mis condolencias, porque hay cosas muy divertidas en esa parte aguda de la guitarra… pero, en segunda instancia, te recomiendo tocar este diagrama una octava abajo, usando traste 3 en vez de traste 15.

4ta derecha

La última posición que nos queda:



En cuanto a digitación, podés usar dedo 1 en 4ta cuerda y dedo 4 (o 3) en 1era.

Diagramas de nota-raíz + tercera menor

Todo lo que vimos antes es para un C ("DO mayor"); la idea ahora es tocar acordes menores, por lo cual necesitamos hacer *exactamente los mismos diagramas* pero sencillamente bajando la 3era un semitono. Entonces lo que era una 3era mayor pasará a ser una 3era menor y, en ese sencillo acto, el acorde será un acorde menor.

El único detalle es que, por cuestiones de comodidad, el bajar la 3era un semitono a veces requiere un cambio de cuerda. Más fácil mostrarlo que contarlo, así que veamos el caso de "nota-raíz + 3era mayor en 6ta izquierda" (seria un acorde de "DO mayor"):

R + 3era
mayor

8

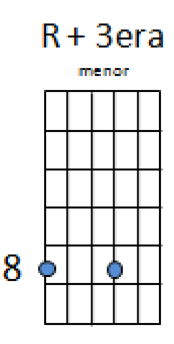
Ok, eso fue un "DO mayor"… si simplemente bajaras un semitono la 3era, queda lo siguiente:

R + 3era
menor incómoda

8

Por favor probá tocarlo… no es muy cómodo que digamos. Tendrías el dedo 4 en el 8vo traste de 6ta cuerda, y el dedo 1 estiradísimo para llegar al 4to traste de 2da cuerda. Por supuesto no es imposible, pero como la idea es ir sumando notas es importante no meternos en líos en forma tan prematura.

La guitarra tiene la particularidad de que la misma nota está en varias lados. Esto a veces puede volvernos locos (me ha pasado…), pero es una ventaja enorme para las digitaciones. Esa misma nota de 2da cuerda está en 3era cuerda; por lo tanto el siguiente diagrama tiene las mismas notas (suena "igual") y, oh alivio, es mucho más fácil de tocar:

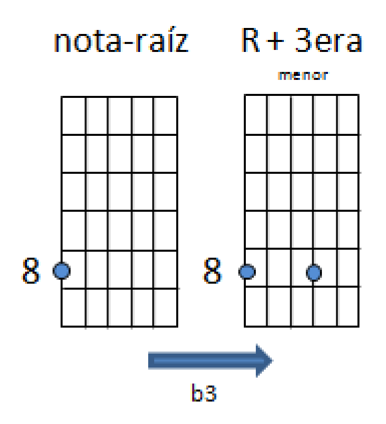


Podés usar dedo 1 para la 6ta cuerda,
y dedo 2 para la 3era.

Perfecto,
usando este recurso de "misma nota en distinta cuerda"
podemos hablar de los diagramas correspondientes a Cm ("DO menor") en las cinco posiciones.

6ta izquierda

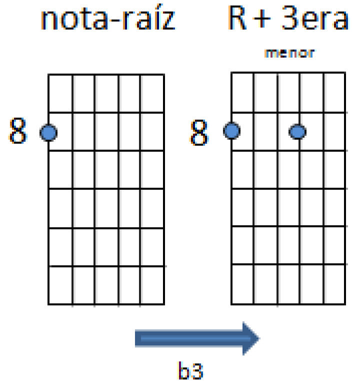
Para un Cm ("DO menor"):



Te recomiendo usar dedo 3 en la 6ta cuerda y dedo 4 en la 3era.
Esta digitación asegurará que tu mano quede hacia la izquierda y, por lo tanto, efectivamente sea la posición "6ta izquierda".

6ta derecha

En este caso no hay nada de estiramientos que necesiten *transferir* una nota de una cuerda a otra… es simplemente lo mismo que 6ta derecha de un acorde mayor, pero con la 3era un traste más abajo.

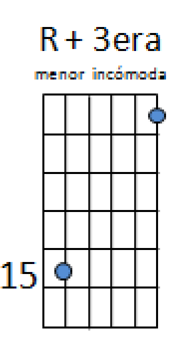


Podés usar dedo 1 en 6ta cuerda y dedo 2 en 3era.

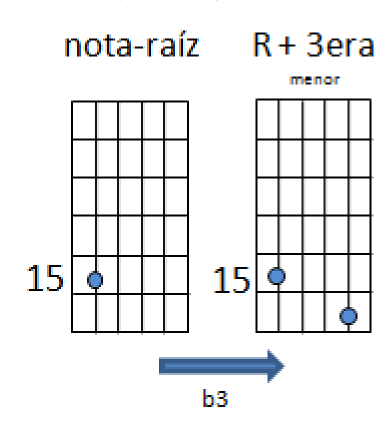
Por favor mirá este gráfico y comparalo con 6ta izquierda (el diagrama anterior)… son acaso las mismas notas? Sí, claro, suena exactamente igual. La diferencia es la digitación. Ahora usaremos dedo 1 en la 6ta cuerda y dedo 2 en la 3era. La digitación, y no las notas, es lo que marca la posición. Muy –muuuy- importante!

5ta izquierda

Si simplemente tomaras esta misma posición para un acorde mayor, y le bajaras la 3era, te quedaría una posición algo incómoda…



Pero, que no cunda el pánico, transfiriendo esa nota de 1era a 2da cuerda queda algo mucho más sencillo:

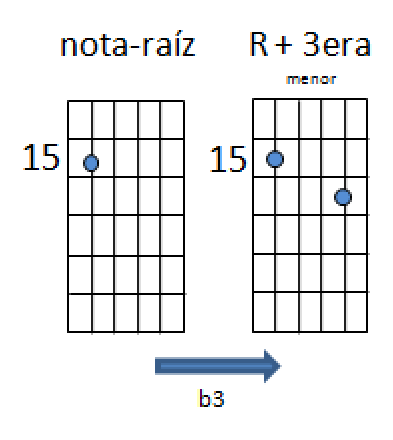


Aunque en principio puede resultar poco natural, te recomiendo usar dedo 3 para la 5ta cuerda y dedo 4 para la 2da cuerda. Esto garantiza que la mano quede hacia la izquierda, y por lo tanto se cumpla la posición en la que estamos.

Sí, lo sé, es un poco incómodo…
pero cualquier otra digitación haría que no estés en la posición “5ta izquierda”. Es un mundo difícil.

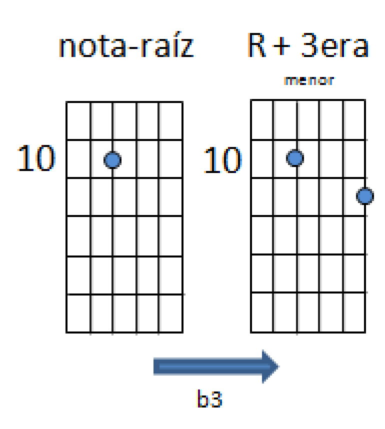
5ta derecha

Más fácil… igual que si fuera mayor, pero con la 3era un traste abajo. Puede usarse dedo 1 en 5ta cuerda y 2 en 2da cuerda, lo cual resulta natural a la mano.



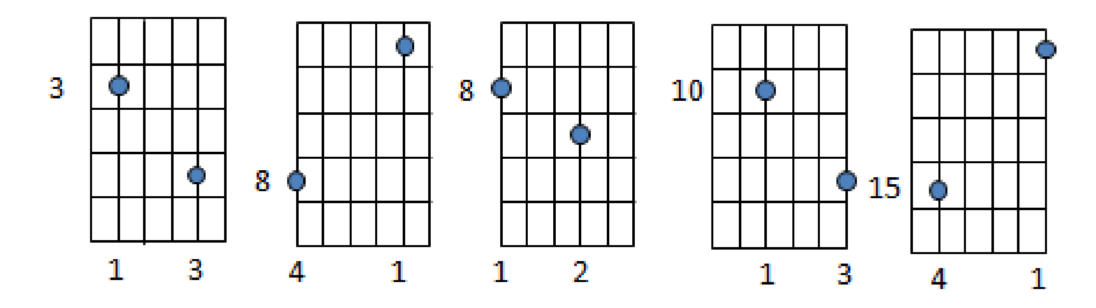
4ta derecha

Ninguna sorpresa por aquí, usando dedo 1 en 4ta cuerda y dedo 2 en 1era.

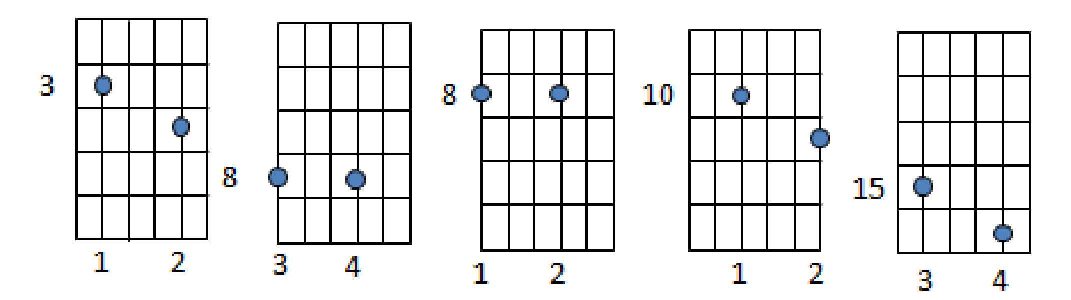


Resumen

A modo de resumen de lo anterior, estos son los cinco diagramas correspondientes a las cinco posiciones de “nota-raíz + 3era mayor” para un C (“DO mayor”). Por debajo de los diagramas están los dedos que suele ser conveniente usar (por ejemplo, en el primer diagrama la 5ta cuerda se tocaría con dedo 1 y la 2da cuerda se tocaría con dedo 3):



“Nota-raíz + 3era menor”, para un Cm (“DO menor”), es lo siguiente:



Si los tocás (y asumo que esa es tu intención, porque si no nada de esto tiene demasiado sentido…!) vas a escuchar que todos suenan muy parecido, simplemente están en distintos lugares y en distintas octavas.

Análisis

Ves un acorde y necesitás saber si hay que tocar "nota-raíz + 3era mayor" o "nota-raíz + 3era menor". Por lo tanto lo único que importa es si el acorde es mayor o menor… todo lo demás por ahora puede ser descartado.

- Sobre A (es decir "acorde de LA mayor"), tocás "nota-raíz + 3era mayor".
- Sobre Amaj7 ("LA maj siete"), tocás "nota-raíz + 3era mayor".
- Sobre A7 ("LA séptima"), tocás "nota-raíz + 3era mayor".
- Sobre A7(b9) ("LA séptima bemol nueve"), lo mismo.

- Sobre Am ("LA menor"), tocás "nota-raíz + 3era menor".
- Sobre Am7 ("LA menor séptima"), tocás "nota-raíz + 3era menor".
- Sobre Am7(b5) ("LA menor séptima bemol cinco"), lo mismo…
- Sobre Am7(11) ("LA menor séptima con oncena")… siempre lo mismo.

Lo único que importa es si es mayor o menor. En relación al capítulo anterior, en el que solo se tocaban notas-raíz, ahora hay que hacer este pequeñísimo –podríamos decir ridículo- análisis. Pero análisis al fin.

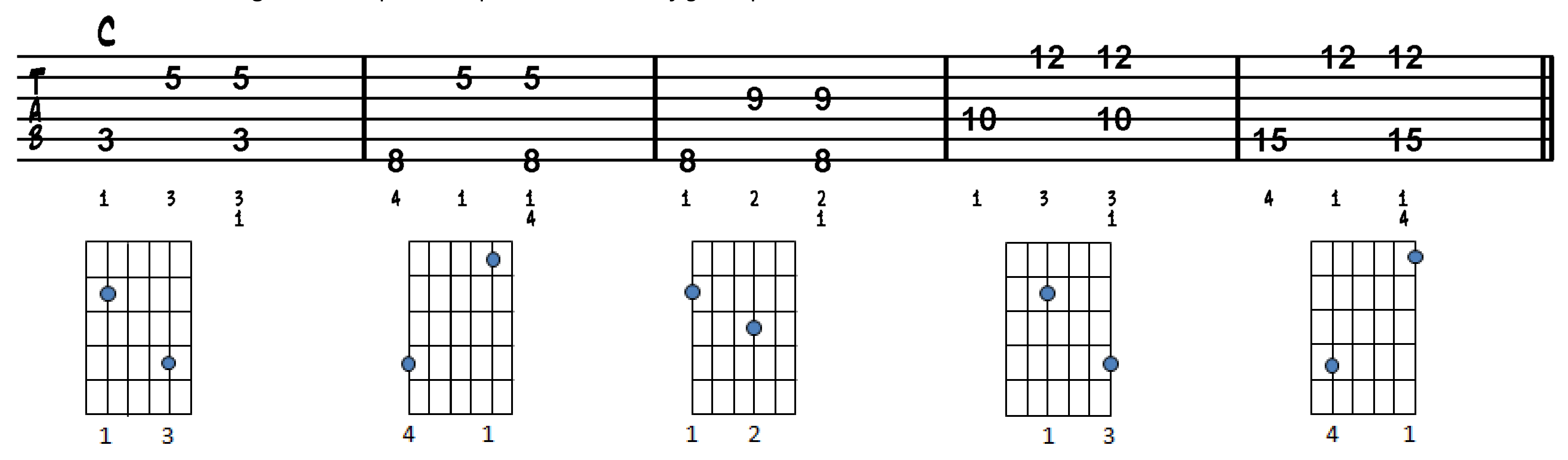
Todo listo.
Es hora de sacar estos diagramas a la cancha.

Práctica

Nada de esto tiene sentido si no lo ponemos en práctica… nuevamente, te recomiendo hacer un plan de práctica si te parece que esto merece la pena ser –justamente- practicado.

Practicando sobre “DO mayor”

Por una cuestión de espacio, de ahora en más no incluiré los pentagramas. Sin embargo, en los primeros ejercicios podrás ver los diagramas, como una manera de poder *ver* la figura a tocar. Notarás que en los diagramas no especifico en qué traste hay que poner la mano, ya que son simplemente una referencia de cómo se ve la mano al estar tocando estas figuras. Es importante poder recordar *la figura* que forman estos intervalos.



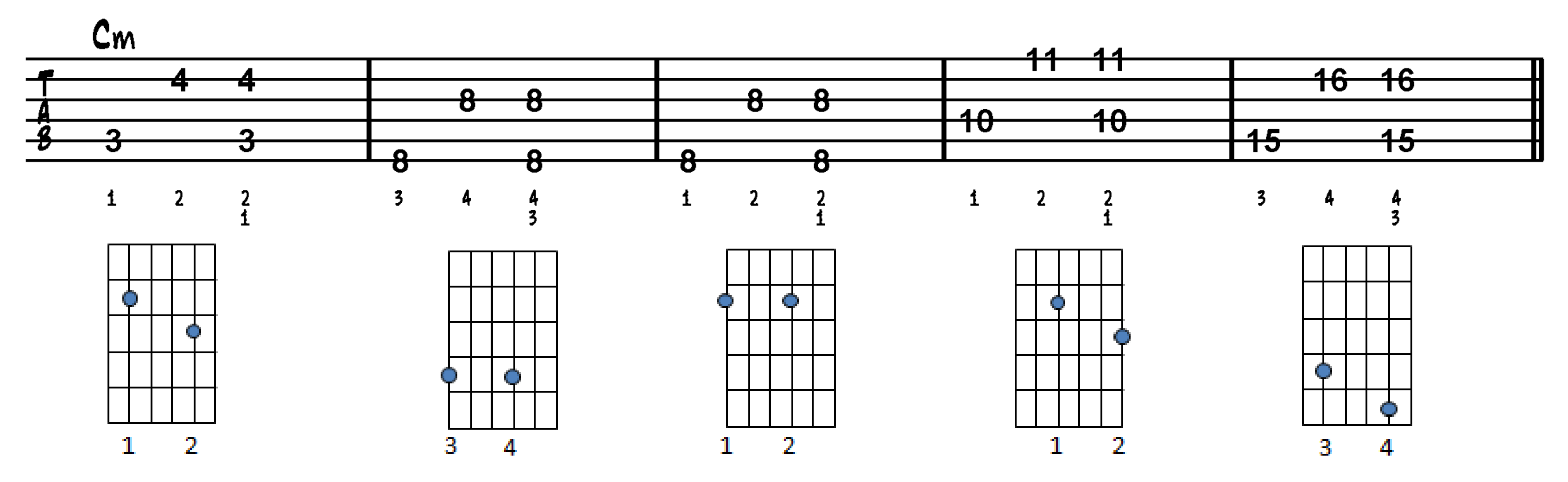
*El ritmo de estas frases es “**negra, negra, blanca**”. La primera nota dura un tiempo, lo mismo la segunda y después se tocan las dos notas al mismo tiempo, en forma de acorde.*

Si tocás sin púa, tocar esto te resultará sencillo…
pero, probablemente, seas miembro del popular club del guitarrista con púa.

En ese caso te recomiendo usar lo que llaman la técnica híbrida. Por lo tanto, al tocar más de una nota la púa toca la nota más grave y las otras cuerdas son responsabilidad de los demás dedos que quedan libres en mano derecha.

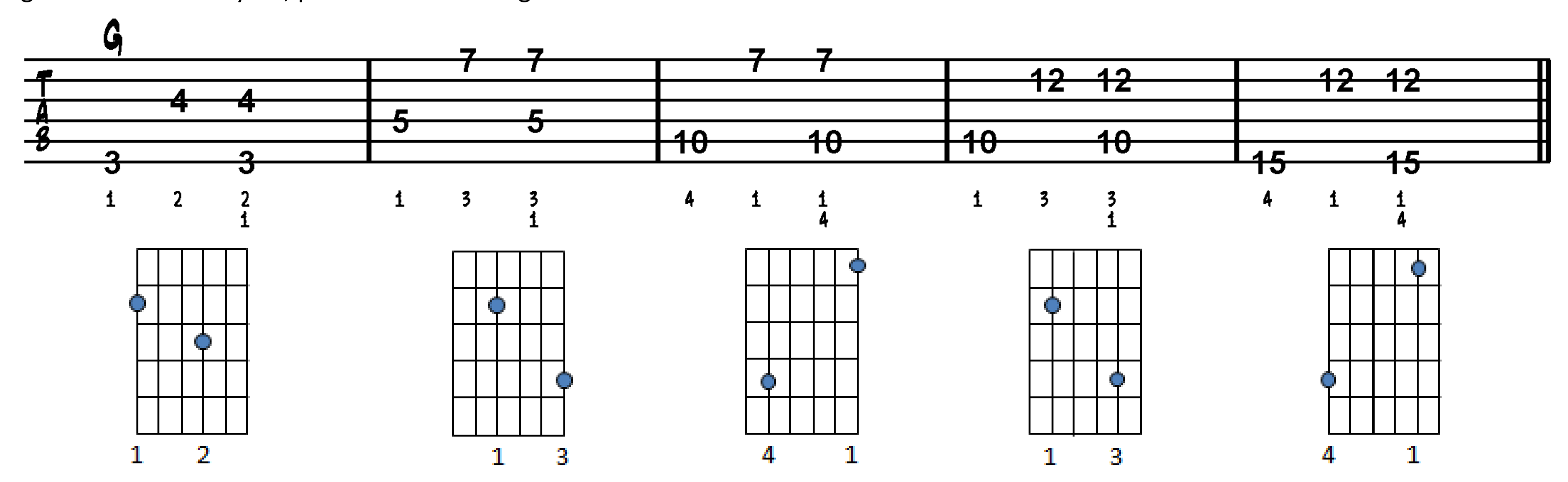
Practicando sobre "DO menor"

Parecido a lo anterior, pero ahora sobre un acorde menor.



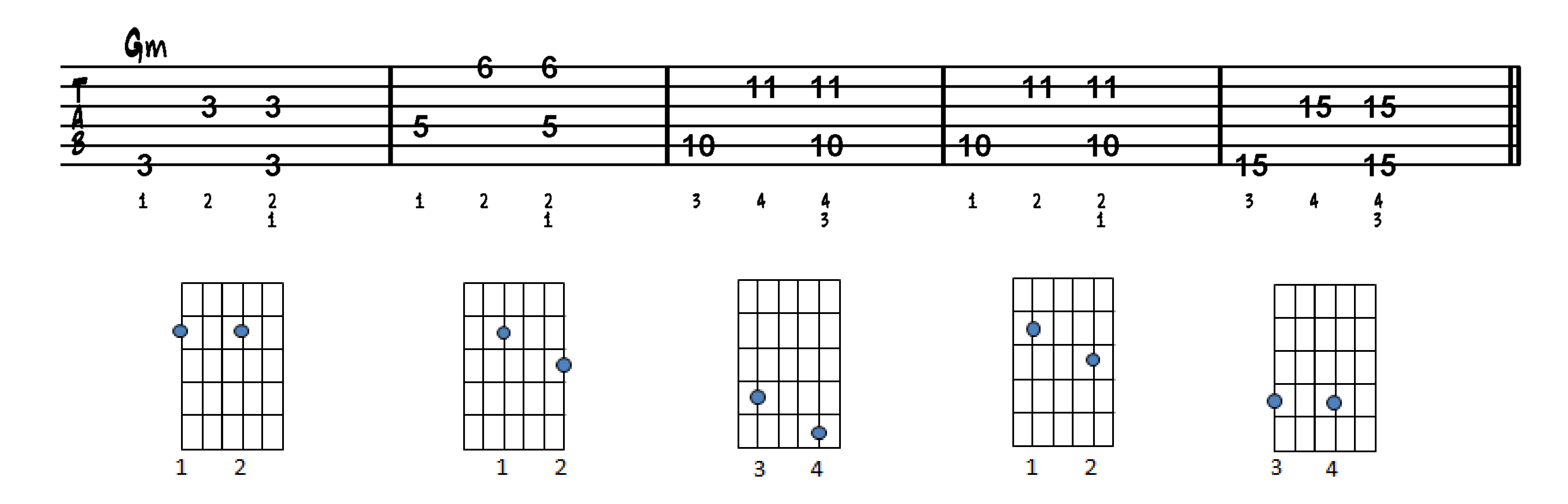
Practicando sobre "SOL mayor"

Los mismos diagramas de "DO mayor", pero en distintos lugares.



Practicando sobre “SOL menor”

Igual a lo anterior, pero hecho menor.



En las próximas hojas ya no aparecerán los diagramas…

Esto no solo es por una cuestión de espacio, sino para ayudar a que estas “formas” se vayan incorporando para hacerlas sin pensar.

Practicando sobre "II-V-I a DO mayor"

Para practicar esta progresión de tres acordes (el "ladrillo de construcción" con el que se arman casi todos los temas de jazz), hay cinco renglones correspondientes a las cinco posiciones de la guitarra. El símbolo de porcentaje ("%") significa "este compás es igual al compás anterior, así que no tiene sentido copiarlo dos veces".

```
   Dm7              G7               Cmaj7
T |--------------|----------------|----------------|--------|
A |-----6---6----|----------------|-----5---5------|        |
B |--------------|------4---4-----|----------------|   %    |
  |--------------|----------------|----------------|        |
  |--5-------5---|----------------|--3-------3-----|        |
  |--------------|---3-------3----|----------------|--------|
     3  4   4        1  2   2        1  3   3
            3               1               1
```

```
   Dm7              G7               Cmaj7
T |--------------|------7---7-----|----------------|--------|
A |-----6---6----|----------------|-----5---5------|        |
B |--------------|----------------|----------------|   %    |
  |--------------|---5-------5----|----------------|        |
  |--5-------5---|----------------|----------------|        |
  |--------------|----------------|--8-------8-----|--------|
     1  2   2        1  3   3        4  1   1
            1               1               4
```

```
   Dm7              G7               Cmaj7
T |--------------|------7---7-----|----------------|--------|
A |--------------|----------------|----------------|        |
B |----10--10----|----------------|-----9---9------|   %    |
  |--------------|----------------|----------------|        |
  |--------------|--10------10----|----------------|        |
  |-10------10---|----------------|--8-------8-----|--------|
     3  4   4        4  1   1        1  2   2
            3               4               1
```

```
   Dm7              G7               Cmaj7
T |--------------|----------------|----12--12------|--------|
A |--------------|-----12--12-----|----------------|        |
B |----10--10----|----------------|----------------|   %    |
  |--------------|----------------|-10------10-----|        |
  |--------------|--10------10----|----------------|        |
  |-10------10---|----------------|----------------|--------|
     1  2   2        1  3   3        1  3   3
            1               1               1
```

```
   Dm7              G7               Cmaj7
T |----13--13----|----------------|----12--12------|--------||
A |--------------|-----12--12-----|----------------|        ||
B |--------------|----------------|----------------|   %    ||
  |-12------12---|----------------|----------------|        ||
  |--------------|----------------|-15------15-----|        ||
  |--------------|--15------15----|----------------|--------||
     1  2   2        4  1   1        4  1   1
            1               4               4
```

Practicando sobre "II-V-I a DO menor"

Lo mismo, pero con la progresión de acordes que corresponde a un camino hacia DO menor. Cambia muy poco lo que tocás, como verás.

```
   Dm7(b5)          G7(b9)           Cm7
T |-----------------|----------------|----------------|------|
A |-------6---6-----|----------------|-------4---4----|------|
B |-----------------|-------4---4----|----------------|  %   |
  |-----------------|----------------|----------------|------|
  |---5-------5-----|----------------|---3-------3----|------|
  |-----------------|---3-------3----|----------------|------|
      3   4   4         1   2   2        1   2   2
              3                 1                1
```

```
   Dm7(b5)          G7(b9)           Cm7
T |-----------------|-------7---7----|----------------|------|
A |-------6---6-----|----------------|----------------|------|
B |-----------------|----------------|-------8---8----|  %   |
  |-----------------|---5-------5----|----------------|------|
  |---5-------5-----|----------------|----------------|------|
  |-----------------|----------------|---8-------8----|------|
      1   2   2         1   3   3        3   4   4
              1                 1                3
```

```
   Dm7(b5)          G7(b9)           Cm7
T |-----------------|-------7---7----|----------------|------|
A |-----------------|----------------|----------------|------|
B |------10--10-----|----------------|-------8---8----|  %   |
  |-----------------|----------------|----------------|------|
  |-----------------|--10------10----|----------------|------|
  |--10------10-----|----------------|---8-------8----|------|
      3   4   4         4   1   1        1   2   2
              3                 4                1
```

```
   Dm7(b5)          G7(b9)           Cm7
T |-----------------|----------------|------11--11----|------|
A |-----------------|------12--12----|----------------|------|
B |------10--10-----|----------------|----------------|  %   |
  |-----------------|----------------|--10------10----|------|
  |-----------------|--10------10----|----------------|------|
  |--10------10-----|----------------|----------------|------|
      1   2   2         1   3   3        1   2   2
              1                 1                1
```

```
   Dm7(b5)          G7(b9)           Cm7
T |------13--13-----|----------------|----------------|------||
A |-----------------|------12--12----|------16--16----|------||
B |-----------------|----------------|----------------|  %   ||
  |--12------12-----|----------------|----------------|------||
  |-----------------|----------------|--15------15----|------||
  |-----------------|--15------15----|----------------|------||
      1   2   2         4   1   1        3   4   4
              1                 4                3
```

Practicando sobre "II-V-I a SOL mayor"

Lo mismo que en DO, pero ahora resolviendo a SOL.

```
   Am7            D7             Gmaj7
e|--------------|----2----2----|--------------|-----------|
B|--------------|--------------|--------------|-----------|
G|------5----5--|--------------|------4----4--|     %     |
D|--------------|--------------|--------------|-----------|
A|--------------|--5---------5-|--------------|-----------|
E|--5--------5--|--------------|--3--------3--|-----------|
    3    4   4     4    1    1    1    2   2
             3                4            1

   Am7            D7             Gmaj7
e|--------------|--------------|------7----7--|-----------|
B|--------------|----7----7----|--------------|-----------|
G|------5----5--|--------------|--------------|     %     |
D|--------------|--------------|--5--------5--|-----------|
A|--------------|--5---------5-|--------------|-----------|
E|--5--------5--|--------------|--------------|-----------|
    1    2   2     1    3    3    1    3   3
             1                1            1

   Am7            D7             Gmaj7
e|------8----8--|--------------|------7----7--|-----------|
B|--------------|----7----7----|--------------|-----------|
G|--------------|--------------|--------------|     %     |
D|--7--------7--|--------------|--------------|-----------|
A|--------------|--------------|--10------10--|-----------|
E|--------------|--10------10--|--------------|-----------|
    1    2   2     4    1    1    4    1   1
             1                4            4

   Am7            D7             Gmaj7
e|--------------|--------------|--------------|-----------|
B|-----13---13--|--------------|-----12---12--|-----------|
G|--------------|-----11---11--|--------------|     %     |
D|--------------|--------------|--------------|-----------|
A|--12------12--|--------------|--10------10--|-----------|
E|--------------|--10------10--|--------------|-----------|
    3    4   4     1    2    2    1    3   3
             3                1            1

   Am7            D7             Gmaj7
e|--------------|-----14---14--|--------------|-----------||
B|-----13---13--|--------------|-----12---12--|-----------||
G|--------------|--------------|--------------|     %     ||
D|--------------|--12------12--|--------------|-----------||
A|--12------12--|--------------|--------------|-----------||
E|--------------|--------------|--15------15--|-----------||
    1    2   2     1    3    3    4    1   1
             1                1            4
```

Practicando sobre "II-V-I a SOL menor"

Mismo que lo ya visto para DO menor, pero yendo a SOL menor.

```
   Am7(b5)            D7(b9)             Gm7
e|------------------|----2-----2-------|------------------|---------|
B|------------------|------------------|------------------|---------|
G|--------5-----5---|------------------|-------3-----3----|----%----|
D|------------------|------------------|------------------|---------|
A|------------------|-5----------5-----|------------------|---------|
E|--5-----------5---|------------------|-3-----------3----|---------|
    3     4     4     4    1     1       1     2     2
                3                4                   1
```

```
   Am7(b5)            D7(b9)             Gm7
e|------------------|------------------|-------6-----6----|---------|
B|------------------|----7-----7-------|------------------|---------|
G|--------5-----5---|------------------|------------------|----%----|
D|------------------|------------------|-5-----------5----|---------|
A|------------------|-5----------5-----|------------------|---------|
E|--5-----------5---|------------------|------------------|---------|
    1     2     2     1    3     3       1     2     2
                1                1                   1
```

```
   Am7(b5)            D7(b9)             Gm7
e|--------8-----8---|------------------|------------------|---------|
B|------------------|----7-----7-------|-------11----11---|---------|
G|------------------|------------------|------------------|----%----|
D|--7-----------7---|------------------|------------------|---------|
A|------------------|------------------|-10----------10---|---------|
E|------------------|-10---------10----|------------------|---------|
    1     2     2     4    1     1       3     4     4
                1                4                   3
```

```
   Am7(b5)            D7(b9)             Gm7
e|------------------|------------------|------------------|---------|
B|--------13----13--|------------------|-------11----11---|---------|
G|------------------|----11----11------|------------------|----%----|
D|------------------|------------------|------------------|---------|
A|--12----------12--|------------------|-10----------10---|---------|
E|------------------|-10---------10----|------------------|---------|
    3     4     4     1    2     2       1     2     2
                3                1                   1
```

```
   Am7(b5)            D7(b9)             Gm7
e|------------------|----14----14------|------------------|---------||
B|--------13----13--|------------------|------------------|---------||
G|------------------|------------------|-------15----15---|----%----||
D|------------------|-12---------12----|------------------|---------||
A|--12----------12--|------------------|------------------|---------||
E|------------------|------------------|-15----------15---|---------||
    1     2     2     1    3     3       3     4     4
                1                1                   3
```

Practicando sobre “Blues mayor en LA”

Simplemente tocando nota-raíz y tercera se escuchará claramente la armonía del blues. Hay cinco maneras posibles, correspondientes a las cinco posiciones:

Primera manera:

```
   A7            | D7            | A7            |
T |----------------|-----2---2-----|---------------|-------|
A |-----2---2------|---------------|-----2---2-----|--%----|
B |----------------|---------------|---------------|-------|
  |----------------|---------------|---------------|-------|
  |----------------|--5-------5----|---------------|-------|
  |--5-------5-----|---------------|--5-------5----|-------|
     4   1   1       4   1   1       4   1   1
             4               4               4

   D7                   | A7            |
T |--------------|-------|---------------|-------|
A |----2---2-----|-------|---------------|-------|
B |--------------|--%----|-----2---2-----|--%----|
  |--------------|-------|---------------|-------|
  |--5-------5---|-------|---------------|-------|
  |--------------|-------|--5-------5----|-------|
     4   1   1               4   1   1
             4                       4

   E7            | D7            | A7            | E7            |
T |-----4---4------|-----2---2-----|---------------|-----4---4-----||
A |----------------|---------------|-----2---2-----|---------------||
B |----------------|---------------|---------------|---------------||
  |--2-------2-----|---------------|---------------|--2-------2----||
  |----------------|--5-------5----|---------------|---------------||
  |----------------|---------------|--5-------5----|---------------||
     1   3   3       4   1   1       4   1   1       1   3   3
             1               4               4               1
```

El ritmo sigue siendo negra-negra-blanca.

Las primeras dos notas duran un tiempo cada una. Después se tocan ambas notas al mismo tiempo, en forma de acorde, durante dos tiempos.

… pero si te dan ganas de probar otros ritmos, adelante! Lo importante es practicar las figuras que forman estas notas.

Segunda manera:

```
   A7              D7              A7              
T|--------------|--------------|--------------|----------|
 |--------------|-----7---7----|--------------|----------|
A|-----6---6----|--------------|-----6---6----|    %     |
 |--------------|--------------|--------------|----------|
B|--------------|-5-------5----|--------------|----------|
 |-5-------5----|--------------|-5-------5----|----------|
   1   2   2      1   3   3      1   2   2
           1              1              1

   D7                             A7
T|--------------|----------|--------------|----------|
 |-----7---7----|----------|--------------|----------|
A|--------------|    %     |-----6---6----|    %     |
 |--------------|----------|--------------|----------|
B|-5-------5----|----------|--------------|----------|
 |--------------|----------|-5-------5----|----------|
   1   3   3                 1   2   2
           1                         1

   E7              D7              A7              E7
T|-----4---4----|--------------|--------------|-----4---4----||
 |--------------|-----7---7----|--------------|--------------||
A|--------------|--------------|-----6---6----|--------------||
 |--------------|--------------|--------------|--------------||
B|-7-------7----|-5-------5----|--------------|-7-------7----||
 |--------------|--------------|-5-------5----|--------------||
   4   1   1      1   3   3      1   2   2      4   1   1
           4              1              1              4
```

Tercera manera:

```
  A7              | D7               | A7              |       |
e|-----9-----9----|------------------|-----9-----9-----|       |
B|----------------|------7-----7-----|-----------------|       |
G|----------------|------------------|-----------------|   %   |
D|-7---------7----|------------------|-7---------7-----|       |
A|----------------|------------------|-----------------|       |
E|----------------|-10---------10----|-----------------|       |
   1   3     3       4   1     1       1   3     3
             1                 4                 1

  D7               |       | A7              |       |
e|-----------------|       |-----9-----9-----|       |
B|------7-----7----|       |-----------------|       |
G|-----------------|   %   |-----------------|   %   |
D|-----------------|       |-7---------7-----|       |
A|-----------------|       |-----------------|       |
E|-10---------10---|       |-----------------|       |
    4   1     1              1   3     3
              4                        1

  E7              | D7               | A7              | E7              ||
e|----------------|------------------|-----9-----9-----|-----------------||
B|-----9-----9----|------7-----7-----|-----------------|-----9-----9-----||
G|----------------|------------------|-----------------|-----------------||
D|----------------|------------------|-7---------7-----|-----------------||
A|-7---------7----|------------------|-----------------|-7---------7-----||
E|----------------|-10---------10----|-----------------|-----------------||
   1   3     3       4   1     1       1   3     3       1   3     3
             1                 4                 1                 1
```

Cuarta manera:

```
  A7           D7           A7
e|-----9---9--|------------|-----9---9--|------------|
B|------------|------------|------------|------------|
G|------------|-----11--11-|------------|-----%------|
D|------------|------------|------------|------------|
A|-12------12-|------------|-12------12-|------------|
E|------------|-10------10-|------------|------------|
   4   1   1    1   2   2    4   1   1
           4            1            4
```

```
  D7                        A7
e|------------|------------|-----9---9--|------------|
B|------------|------------|------------|------------|
G|-----11--11-|-----%------|------------|-----%------|
D|------------|------------|------------|------------|
A|------------|------------|-12------12-|------------|
E|-10------10-|------------|------------|------------|
   1   2   2                 4   1   1
           1                         4
```

```
  E7           D7           A7           E7
e|------------|------------|-----9---9--|------------||
B|-----9---9--|------------|------------|-----9---9--||
G|------------|-----11--11-|------------|------------||
D|------------|------------|------------|------------||
A|------------|------------|-12------12-|------------||
E|-12------12-|-10------10-|------------|-12------12-||
   4   1   1    1   2   2    4   1   1    4   1   1
           4            1            4            4
```

Quintta manera:

```
   A7               | D7               | A7               |
T                   |    14    14      |                  |      
A       14    14    |                  |      14    14    |   %
B                   | 12          12   |                  |
                    |                  |                  |
   12         12    |                  | 12         12    |
                    |                  |                  |
   1    3     3       1    3     3       1    3     3
              1                  1                  1

   D7               |        | A7               |
T       14    14    |        |                  |
A                   |        |      14    14    |
B                   |   %    |                  |
   12         12    |        |                  |
                    |        | 12         12    |
                    |        |                  |
   1    3     3                1    3     3
              1                           1

   E7               | D7               | A7               | E7               ||
T                   |    14    14      |                  |                  ||
A                   |                  |      14    14    |                  ||
B       13    13    |                  |                  |      13    13    ||
                    | 12          12   |                  |                  ||
                    |                  | 12         12    |                  ||
   12         12    |                  |                  | 12         12    ||
   1    2     2       1    3     3       1    3     3       1    2     2
              1                  1                  1                  1
```

Practicando sobre “Blues menor en LA”

Hora de practicar nota-raíz + tercera sobre la progresión de acordes que corresponde a un blues menor en LA.

Básicamente esta progresión de acordes es igual a la del blues mayor, pero usando todos acordes menores. La única excepción es que en el último renglón se hace un II-V-I a Am7. Sencillo.

Primera manera:

Am7 | Dm7 | Am7 | %

Dm7 | % | Am7 | %

Bm7(b5) | E7(b9) | Am7 | E7(b9)

Buena manera de practicar destreza con el dedo 3 y 4, cierto? En esta posición, tanto Am7 como Dm7 usan esa combinación de dedos.

Segunda manera:

```
    Am7           Dm7           Am7
e|-------------|-------------|-------------|-------|
B|-------------|-----6---6---|-------------|-------|
G|-----5---5---|-------------|-----5---5---|   %   |
D|-------------|-------------|-------------|-------|
A|-------------|-5-------5---|-------------|-------|
E|-5-------5---|-------------|-5-------5---|-------|
   1   2   2     1   2   2     1   2   2
           1             1             1

    Dm7                         Am7
e|-------------|-------|-------------|-------|
B|-----6---6---|-------|-------------|-------|
G|-------------|   %   |-----5---5---|   %   |
D|-------------|-------|-------------|-------|
A|-5-------5---|-------|-------------|-------|
E|-------------|-------|-5-------5---|-------|
   1   2   2             1   2   2
           1                     1

    Bm7(b5)       E7(b9)        Am7           E7(b9)
e|-------------|-----4---4---|-------------|-----4---4---||
B|-------------|-------------|-------------|-------------||
G|-----7---7---|-------------|-----5---5---|-------------||
D|-------------|-------------|-------------|-------------||
A|-------------|-7-------7---|-------------|-7-------7---||
E|-7-------7---|-------------|-5-------5---|-------------||
   3   4   4     4   1   1     1   2   2     4   1   1
           3             4             1             4
```

Tercera manera:

```
   Am7               Dm7               Am7
e|------8----8-----|-----------------|------8----8-----|----------|
B|-----------------|-----------------|-----------------|----------|
G|-----------------|------10---10----|-----------------|    %     |
D|--7----------7---|-----------------|--7----------7---|----------|
A|-----------------|-----------------|-----------------|----------|
E|-----------------|--10-------10----|-----------------|----------|
    1    2    2       3    4    4       1    2    2
              1                 3                 1
```

```
   Dm7                               Am7
e|-----------------|----------|------8----8-----|----------|
B|-----------------|----------|-----------------|----------|
G|------10---10----|    %     |-----------------|    %     |
D|-----------------|----------|--7----------7---|----------|
A|-----------------|----------|-----------------|----------|
E|--10-------10----|----------|-----------------|----------|
    3    4    4                  1    2    2
              3                            1
```

```
   Bm7(b5)           E7(b9)            Am7               E7(b9)
e|-----------------|-----------------|------8----8-----|-----------------||
B|-----------------|------9----9-----|-----------------|------9----9-----||
G|------7----7-----|-----------------|-----------------|-----------------||
D|-----------------|-----------------|--7----------7---|-----------------||
A|-----------------|--7--------7-----|-----------------|--7--------7-----||
E|--7--------7-----|-----------------|-----------------|-----------------||
    1    2    2       1    3    3       1    2    2       1    3    3
              1                 1                 1                 1
```

Cuarta manera:

```
  Am7              Dm7              Am7
T|----------------|----------------|----------------|--------|
 |-----13----13---|----------------|-----13----13---|        |
A|----------------|-----10----10---|----------------|   %    |
 |----------------|----------------|----------------|        |
B|-12---------12--|----------------|-12---------12--|        |
 |----------------|-10---------10--|----------------|--------|
   3    4     4     1    2     2     3    4     4
              3                1                3

  Dm7                              Am7
T|----------------|--------|----------------|--------|
 |----------------|        |-----13----13---|        |
A|-----10----10---|   %    |----------------|   %    |
 |----------------|        |----------------|        |
B|----------------|        |-12---------12--|        |
 |-10---------10--|--------|----------------|--------|
   1    2     2              3    4     4
              1                         3

  Bm7(b5)          E7(b9)           Am7              E7(b9)
T|-----10----10---|----------------|----------------|----------------||
 |----------------|-----9-----9----|-----13----13---|-----9-----9----||
A|----------------|----------------|----------------|----------------||
 |-9----------9---|----------------|----------------|----------------||
B|----------------|----------------|-12---------12--|----------------||
 |----------------|-12---------12--|----------------|-12---------12--||
   1    2     2     4    1     1     3    4     4     4    1     1
              1                4                3                4
```

Quinta manera:

```
   Am7              Dm7              Am7
T|----------------|----13----13----|----------------|-------------|
 |---13----13-----|----------------|----13----13----|-------------|
A|----------------|----------------|----------------|      %      |
 |----------------|12--------12----|----------------|-------------|
B|12--------12----|----------------|12--------12----|-------------|
 |----------------|----------------|----------------|-------------|
  1    2    2       1    2    2      1    2    2
            1                 1               1

   Dm7                              Am7
T|----13----13----|-------------|----------------|-------------|
 |----------------|-------------|----13----13----|-------------|
A|----------------|      %      |----------------|      %      |
 |12--------12----|-------------|----------------|-------------|
B|----------------|-------------|12--------12----|-------------|
 |----------------|-------------|----------------|-------------|
  1    2    2                     1    2    2
            1                               1

   Bm7(b5)          E7(b9)           Am7              E7(b9)
T|----------------|----------------|----------------|----------------||
 |----15----15----|----------------|----13----13----|----------------||
A|----------------|----13----13----|----------------|----13----13----||
 |----------------|----------------|----------------|----------------||
B|14--------14----|----------------|12--------12----|----------------||
 |----------------|12--------12----|----------------|12--------12----||
  3    4    4       1    2    2      1    2    2      1    2    2
            3                 1               1                1
```

Practicando sobre "Ojos de Otoño"

El ritmo sigue siendo *negra-negra-blanca*. La única excepción es en el "Em7, Eb7 | Dm7 Db7" ya que, como hay dos acordes por compás, hace falta tocar *corchea-corchea-negra*. Para cada acorde sería: primeras dos notas duran una corchea cada una, y después se tocan ambas simultáneamente por un tiempo.

Primera manera:

Am7 | D7 | Gmaj7 | Cmaj7

F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 | %

F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 | %

Am7 | D7 | Gmaj7 | %

F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 Eb7 | Dm7 Db7

Cmaj7 | B7 | Em7 | %

Segunda manera:

Am7 | D7 | Gmaj7 | Cmaj7

F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 | %

F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 | %

Am7 | D7 | Gmaj7 | %

F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 Eb7 | Dm7 Db7

Cmaj7 | B7 | Em7 | %

Tercera manera:

Am7 | D7 | Gmaj7 | Cmaj7

F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 | %

F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 | %

Am7 | D7 | Gmaj7 | %

F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 Eb7 | Dm7 Db7

Cmaj7 | B7 | Em7 | %

Cuarta manera:

Am7 | D7 | Gmaj7 | Cmaj7

F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 | %

F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 | %

Am7 | D7 | Gmaj7 | %

F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 Eb7 | Dm7 Db7

Cmaj7 | B7 | Em7 | %

Quinta... y última!

Am7 | D7 | Gmaj7 | Cmaj7

F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 | %

F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 | %

Am7 | D7 | Gmaj7 | %

F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 Eb7 | Dm7 Db7

Cmaj7 | B7 | Em7 | %

Como respiro a tanta tablatura,
volvamos un poco hacia esa cuestión de "La Idea".



LA IDEA
PARTE 2

Practicar armonía es practicar acordes,
aunque solo toques una nota por vez.

Como quien no quiere la cosa,
ya hemos pasado por las primeras dos capas de este método.

Empezamos tocando únicamente una nota, que es la nota-raíz de cada acorde.
A partir de eso descubrimos que hay cinco posiciones en la guitarra.

Usando esas cinco posiciones,
agregamos “la tercera” para empezar a tocar acordes mayores y acordes menores.

Hasta ahora es un mundo sencillo, donde solo importa si algo es mayor o si es menor. No existe mayor complejidad que esa. Lo bueno de tal simplificación es que nos permite enfocarnos en una parte muy básica pero muy importante de la armonía. La primera división que ocurre: los acordes mayores y acordes menores.

Y los acordes son muy importantes, incluso cuando estás tocando una única nota por vez.

Los acordes son la base de las melodías

Básicamente, existen solo dos instrumentos que pueden tocar acordes… el piano/teclado y la guitarra[8].

Por supuesto hay otros instrumentos capaces de esto (el xilofón, el arpa, el bandoneón, los monjes tibetanos, etc.) pero, la verdad sea dicha, en música popular los dos instrumentos armónicos más fuertes son el piano y la guitarra.

A veces, como guitarristas no somos plenamente conscientes de esta enorme capacidad del instrumento que –por suerte!- hemos elegido. Pensá, por ejemplo, en un saxofonista; tiene que sí o sí recurrir a un piano para poder escuchar cómo suena un acorde. De hecho casi todos los buenos saxofonistas son también razonables pianistas, ya que necesitaron apoyarse en un instrumento armónico para saber cómo suenan los acordes y en base a eso hacer melodías. Es decir que un saxofonista toca un instrumento que no le hace falta, para poder ser un buen saxofonista.

Esto significa que los acordes hacen falta. Incluso si no querés tocarlos.

[8] Sin dudas el bajo, como hermano mayor de la guitarra, también puede hacer acordes.

Porque la cuestión es que aunque vos estés tocando una sola nota, lo que va a sonar (el resultado final) es un acorde. La nota que vos tocás, en relación al bajo (por ejemplo), formará un acorde; ni que hablar si estás en un grupo con otro guitarrista u otro pianista. Pero lo más loco de esto es que aunque estés tocando completamente solo (sin otros músicos), la nota que toques formará un acorde con las notas que ya tocaste y con las notas que tocarás a continuación. Por poner un ejemplo: un saxofonista, aún tocando sin otros instrumentos, hace "acordes consigo mismo".

- El oído tiene una memoria increíble. Por lo tanto, las notas que ya tocaste siguen sonando en esta memoria. Es una especie de reverberancia o eco, que hace que las notas sigan sonando durante unos segundos.
- El oído tiene una sabiduría increíble. Cualquier oído, no solo el de un músico. Por lo tanto, permanentemente está prediciendo las notas que pueden venir a continuación.

Por todo esto considero que el principal foco de alguien que quiere aprender armonía debe estar puesto sobre los acordes.

Si te encantan los acordes, bueno, ya sabías todo esto… pero incluso si lo único que querés es tocar melodías y solos, creo firmemente que la única manera de que puedas incorporar el *efecto* de cada una de esas notas (y con "efecto" me refiero a "tensión armónica") es aprender esas notas desde los acordes. Y, sabiendo eso, tocar lo que quieras.

Pero… los solos para cuando?

Así que estaremos tocando acordes. Todo muy lindo, pero cómo se hace para aplicar los acordes a la hora de tocar melodías o improvisar un solo?

Verás que en este libro lo que planteo es dividir la información de tal modo que pueda ser fácilmente incorporada. En cada una de las cinco posiciones, veremos tan solo unas pocas notas. De este modo, en el capítulo de nota-raíz hubo una única nota-raíz por sector, y en el capítulo de "nota-raíz + tercera" solo se planteó una única opción de nota-raíz y de tercera por cada una de las cinco posiciones. Podríamos haber visto que en cada posición hay varias notas-raíz, y varias opciones de 3eras, pero esto hubiera sido agregar mucha información que resultaría confusa. Siguiendo el efectivo principio de "divide y vencerás", la idea es avanzar en pequeñas cuotas para poder visualizar las notas, memorizarlas y poder llegar a "escucharlas antes de tocarlas".

En el 2do tomo de este libro se sumarán opciones a las que aparecen en cada posición, y en un 3er tomo se verá toda esta misma información por fuera del concepto de posición (tocando en una única cuerda, por ejemplo). Mientras tanto, la manera de aplicar esto de "tocar acordes" a la hora de "hacer un solo" es poder visualizar las notas importantes de la armonía por sobre lo que sea que estés tocando… **quizás estás usando la escala pentatónica, o la escala que quieras, pero lo importante es tener en claro cuáles de esas notas son las que definen el acorde.**

Probablemente hayas llegado a este libro sabiendo las cinco posiciones de la pentatónica, y uses habitualmente los modos junto a otros recursos más elaborados. Lo que propongo, entonces, es que puedas seguir usando estos recursos que ya tenés incorporados pero que puedas “ver los acordes” al tocar. De este modo podés estar tocando la pentatónica –o lo que sea- pero, en base a los capítulos anteriores, tener absolutamente en claro dónde está la nota-raíz y la tercera por cada una de las posiciones.

Esto de “ver los acordes” al tocar, funciona increíblemente bien a la hora de tocar melodías.
Hace que naturalmente le prestemos importancia a aquellas notas que son importantes sobre cada acorde.

Mi propuesta entonces es que aproveches lo visto en cada una de las capas para aplicarlo a cualquier recurso que estés usando actualmente.
Pongamos un ejemplo concreto para esto de “ver acordes al tocar melodías”:

- Estás tocando un solo en un determinado tema.
- Los acordes del solo son A (“LA mayor”) y D (“RE mayor”).
- Hasta ahora, usar la pentatónica menor de LA parece funcionar muy bien. Pero, claro, la pentatónica menor de LA no hace que se escuche el “LA mayor” (porque es una escala menor) y menos que menos hace que se escuche el “RE mayor”. Si de pronto escucharas tu solo sin un acompañamiento, sería imposible deducir cuáles son los acordes de la base!
- Entonces podés probar tocar exactamente eso (la pentatónica menor de LA), pero asegurándote de que por sobre cada acorde estés *viendo* la nota-raíz y la tercera de cada acorde.
    - Sobre el “LA mayor” estarías tocando la pentatónica menor de LA, sobreimponiendo la nota-raíz+3era de LA mayor.
    - Sobre el “RE mayor” seguirías tocando esa misma pentatónica, pero ahora sobreimponiendo la nota-raíz+3era de RE mayor.

Por favor probalo. Es tremendo cómo resulta!
Lo bueno de este enfoque es que por un lado tenés la sencillez de la fiel y conocida pentatónica (en base al ejemplo anterior), pero podés definir cada uno de los acordes usando una información muy sencilla de incorporar… tan solo dos notitas por posición. Entonces este libro está fuertemente orientado a tocar acordes, **pero podés usar estos acordes por sobre lo que sea que estés tocando**, y en forma sencilla estarás incorporando un vínculo entre tus melodías y la armonía del tema. No está mal, cierto?

Considero que mientras más trabajes en los fundamentos de la armonía, más sencillo será aquello de "tocar sin pensar". Muchas veces pareciera ser que para poder tocar libremente es necesario incorporar un montón de información, pero creo que lo contrario resulta cierto. Aunque existen infinidad de recursos, que por supuesto son muy interesantes, lo importante es hacer un camino de *pasos pequeños y firmes*.

La información no es sabiduría, y poca información bien incorporada es más que suficiente para hacer música con un significado profundo.

No hace falta mucho

Es bueno tener en cuenta que muchos de los músicos que admiramos no saben/sabían demasiado de armonía. Incluso músicos muy conocidos de jazz (supuestamente una música con "armonía compleja") tenían mínimos conocimientos de la "teoría". Dicen que Stan Getz solo conocía las tríadas, y que Chet Baker solo sabía las escalas mayores. Dominar las dos capas que vimos hasta ahora ("nota-raíz" y "nota-raíz + tercera") es clave.

Lo importante no es "saber mucho", sino "saber profundo".
Aunque veremos los modos, las escalas bebop y todo eso, siempre es bueno prestarle atención a los cimientos. Si realmente conocés las tríadas, wow, no hay quien te pare. Se trata de practicar mucho sobre pocas cosas.

Es como la alimentación.
Comer mucho no te hace más fuerte. Te hace más gordo.

Si querés ser "más fuerte", hace falta alimentarse bien.
Pero, sobre todo, hace falta entrenar.

… así que, aunque te recomiendo seguir saboreando las dos capas que ya vimos,
es hora de mencionar una deliciosa nota que formará la capa número tres.



TERCERA CAPA:

TRIADAS

Ante ustedes, la estructura
más fuerte del mundo de la música.

Introducción

Si estás tocando un Am ("LA menor"), obviamente la nota LA no va a quedar mal. Por eso es que en principio vimos la nota-raíz como la primera nota a tocar. Teniendo la nota-raíz, la 3era es la que nos dice si el acorde es mayor o menor; por lo tanto, después de la nota-raíz agregamos la 3era.

La nota que ahora podemos agregar es la 5ta. Teniendo nota-raíz, 3era y 5ta, se forma quizás la estructura más fuerte que existe en la armonía.
Ante ustedes, la tríada!

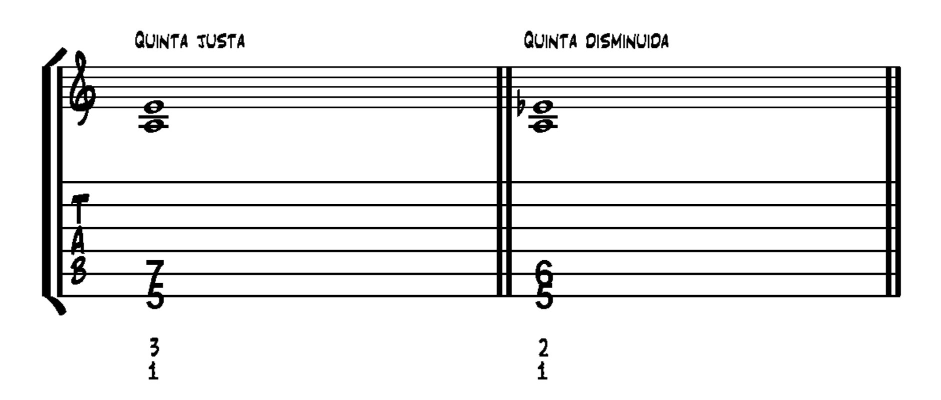
Variaciones en las tríadas

Las tríadas pueden ser de varios tipos, dependiendo del tipo de 3era y de 5ta que tengan:

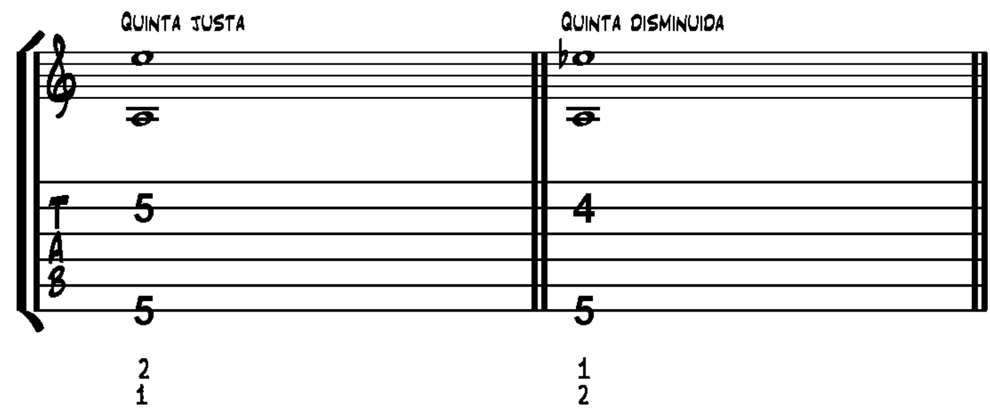
- La nota-raíz siempre es la nota-raíz. Es el punto de referencia. Los intervalos (3era, 5ta, etc.) son *unidades de distancia* desde la nota-raíz.
- La 3era puede ser mayor o menor, según vimos en la sección anterior ("nota-raíz + tercera").
- Para referirse a la 5ta podríamos hablar de 5ta mayor o 5ta menor pero, para mantener las cosas entretenidas, se habla de 5ta justa o de 5ta disminuida.

Nota-raíz + 5ta

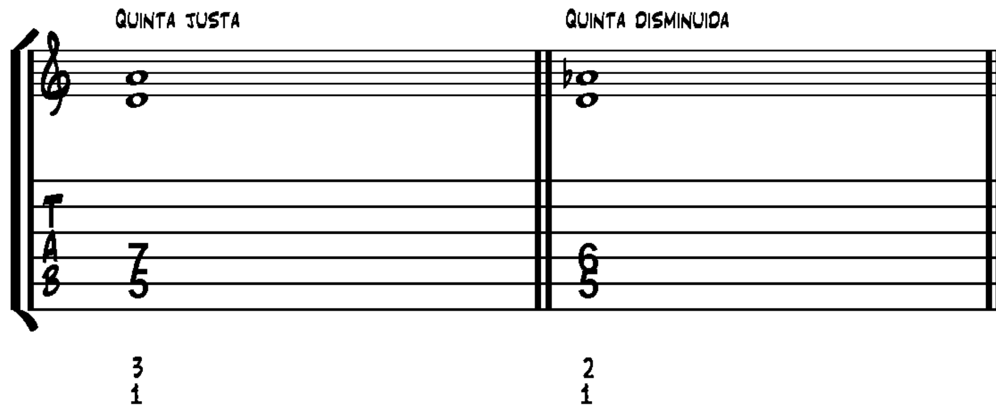
Antes de ver la tríada, está bueno escuchar cómo suena la nota-raíz y la 5ta… lo cual lo escuchaste mil veces en el famoso "power chord". Pero, si bajás la quinta un semitono, tenés la quinta disminuida. Por debajo verás que a la izquierda tenés un power chord (nota-raíz + 5ta justa), y a la derecha nota-raíz + 5ta disminuida.



Por supuesto, esta 5ta puede estar en otra 8va (es decir, *la misma nota pero más aguda*), ya alejándose del poderoso power chord:



Si usás un power chord en 5ta y 4ta cuerda, también podés bajar un semitono para tener nota-raíz+5ta disminuida:



Y moviendo esta 5ta una 8va arriba, te quedan estas formas:

Quinta justa
Quinta disminuida

T
A
B
5
5
4
5
2
1
1
2

Tipos de tríadas

Hay varias combinaciones que se pueden hacer para formar distintos tipos de tríadas. Los principales tipos de tríadas son tres. Sí, tres tríadas, oh casualidad.

- **Tríada mayor**: nota-raíz, 3era mayor y 5ta justa.
  Funciona sobre cualquier acorde mayor, ya sea maj7 o 7, independientemente de las tensiones que pudiera tener (9na, 11na, 13na).
- **Tríada menor**: nota-raíz, 3era menor y 5ta justa.
  Funciona sobre cualquier acorde menor.
- **Tríada menor bemol cinco**[9]: nota-raíz, 3era menor y 5ta disminuida.
  Funciona sobre cualquier acorde m7(b5) o disminuido.

El lector curioso se preguntará “mmm, por qué no una tríada con nota-raíz, 3era mayor y 5ta disminuida?”. Por supuesto ésta es una estructura triádica muy válida, pero más adelante veremos que es algo así como un “experimento de laboratorio” y no algo que ocurre normalmente.

Mapa de cifrados

Con cifrado me refiero a “un código que representa algo”. Es por lo tanto un símbolo ambiguo, poco específico pero suficientemente descriptivo de una categoría. Eso sonó científico, así que para balancear las cosas voy a poner un ejemplo tonto: Cuando alguien dice “una silla” vos no pensás en una silla determinada que existe en la realidad, sino en una determinada categoría de objetos. “Una silla” es *un tipo de objeto*, y hay objetos que “son una silla”.

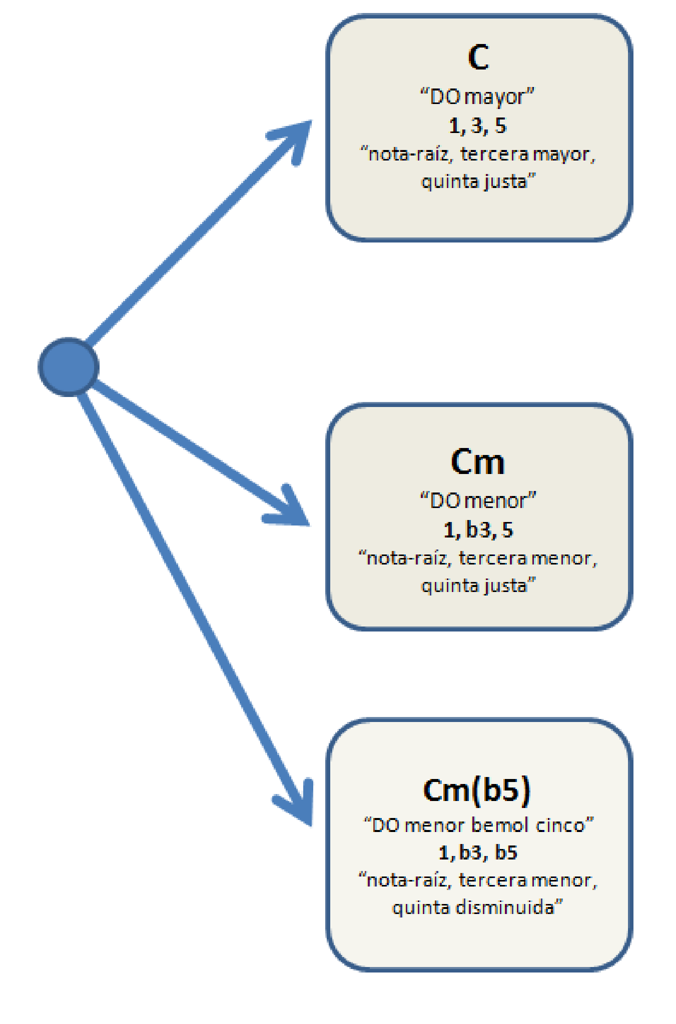
Entonces un cifrado es simplemente eso: una manera de referirse a un acorde sin preocuparse por las notas que tiene. Es decir que un acorde de “DO mayor” debería tener su nota-raíz, 3era mayor y 5ta justa, pero esas notas podrían tocarse en otro orden… puede ser nota-raíz, 5ta justa y 3era mayor, y seguirá siendo un “DO mayor”; de hecho puede tener más o menos notas pero, mientras no haya notas que contradigan aquello de “nota-raíz, tercera mayor y quinta justa” seguirá siendo un “DO mayor”.

---

[9] Generalmente a esta tríada se la llama “tríada disminuida”. He decidido valientemente ir en contra de toda la tradición de la armonía porque, en realidad, una de sus mayores tradiciones es cambiar la tradición. Es decir, las cosas deben evolucionar para reflejar la música actual. Si quisieras saber más acerca de porqué en este libro se dice “tríada menor bemol cinco” en vez de “tríada disminuida”, podés leer al respecto en la sección “Misceláneos”… por lo pronto, por favor creeme cuando te digo que lo más sencillo -para que la armonía tenga sentido- es entender que esta estructura es una tríada menor, pero con la 5ta un semitono abajo; es decir, *menor bemol cinco*.

Si de pronto querés escribir un "DO mayor" pero que sea un "determinado DO mayor", con las notas en cierto orden y en determinadas 8vas, estarías hablando de un "**voicing**" de "DO mayor". El voicing es algo muy específico, que se escribe nota a nota. Por lo tanto, un acorde tiene infinitos voicings. Un voicing ya no es el "concepto silla" sino una foto de la silla que tiene mi tía en el comedor, de pino y pintada de verde; una silla determinada que, por supuesto, sigue siendo una silla. **Un voicing es una manera específica de hacer un acorde**, que ya no es únicamente un cifrado sino una determinada combinación de notas escritas en pentagrama/tablatura/diagramas.

Volviendo a la cuestión de los cifrados, es importante tener en claro que los acordes forman familias… iremos viendo esto al agregar capas, pero por ahora el mapa de cifrados es el siguiente:



ACLARACIÓN:

Ya lo dije antes, pero por las dudas prefiero dejarlo lo más claro posible… generalmente a la tríada "menor bemol cinco" se le llama "tríada disminuida". Esto es fruto de muchísimas confusiones así que, aunque sea ir en contra de otros métodos, opino firmemente que llamarla "menor bemol cinco" simplifica la manera de entender la armonía y, por lo tanto, de tocar música. Después de todo, solo se trata de hacer música y no de hablar de ella.

Diagramas

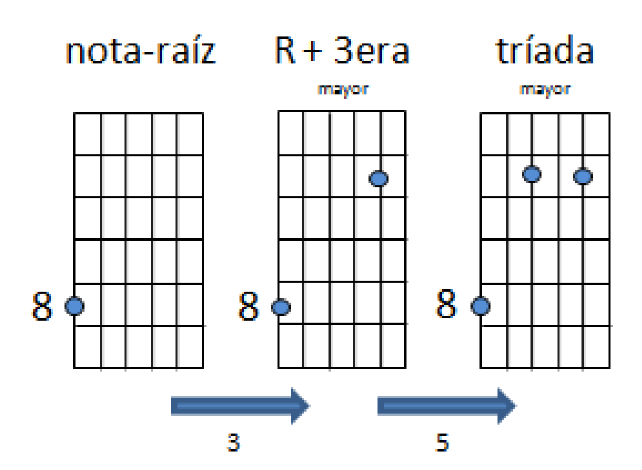
Las tríadas sobre el mango de la guitarra. Serán todas tríadas de DO; primero tríadas mayores, después tríadas menores y por último tríadas menores bemol cinco, pero la nota-raíz siempre será la nota DO.

Diagramas para tríada mayor

Siguiendo la idea de las cinco posiciones de la guitarra, es conveniente repasar el camino que estamos haciendo desde la nota-raíz. Primero vimos nota-raíz, después agregamos la 3era y ahora, sobre esos mismos diagramas, estaremos agregando la 5ta.

6ta izquierda

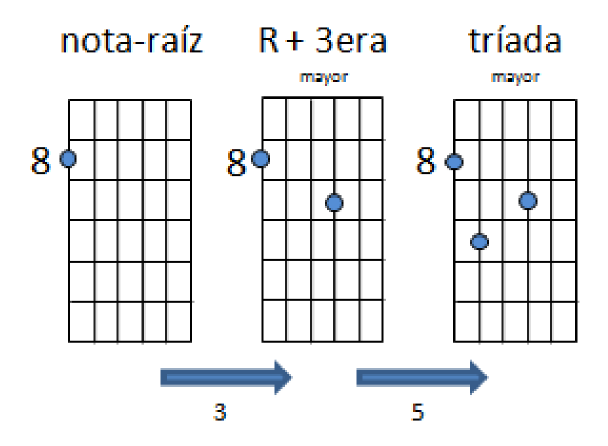
En este gráfico podés ves el camino desde la primera capa. Las flechas azules aclaran cuál *intervalo* se agregó para pasar de un diagrama a otro.



En cuanto a la digitación, podés usar el dedo 4 en la sexta cuerda, y hacer las otras dos notas con una cejilla de dedo 1 (que va de cuarta a segunda cuerda).

6ta derecha

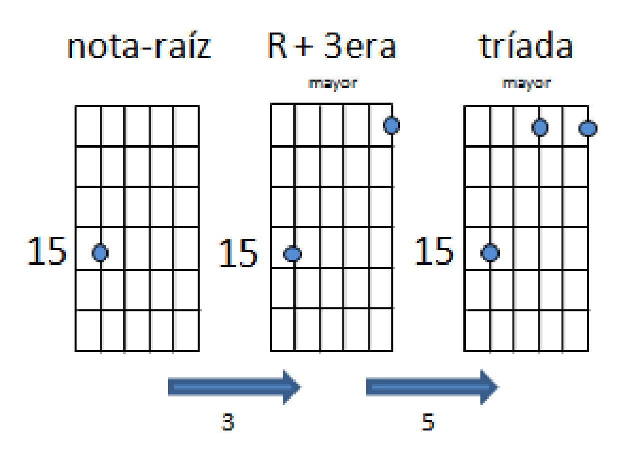
Las mismas notas que la posición anterior, pero en otra combinación de cuerdas.



Te recomiendo usar dedo 1 en sexta cuerda, dedo 2 en tercera y dedo 3 en quinta. Es lo más lógico para la mano, dicho sea de paso!

5ta izquierda

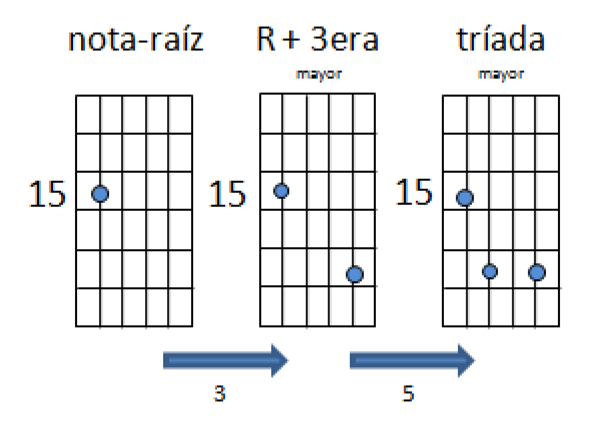
Nos vamos para arriba del mango. Podrías también tocar esto basado en el traste 3 en vez de en el 15, pero eso haría que te queden cuerdas al aire.



Misma idea de digitación que para 6ta izquierda… con el dedo 4 tocás la quinta cuerda, y hacés una cejilla con dedo 1 para las otras dos notas.

5ta derecha

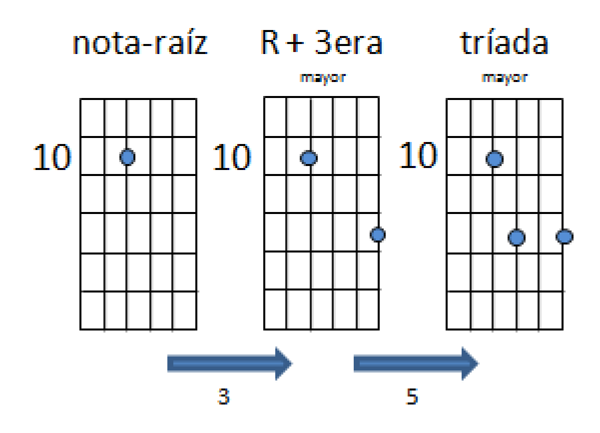
Mismas notas que antes, pero en otras cuerdas.



Mi consejo es usar dedo 1 en la quinta cuerda, dedo 3 en la cuarta y dedo 4 en la segunda.

4ta derecha

Último diagrama de las tríadas mayores de DO.



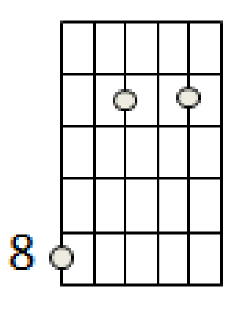
Una digitación muy parecida a la del caso anterior… dedo 1 en cuarta cuerda, dedo 3 en tercera y dedo 4 en primera.

Diagramas para tríada menor

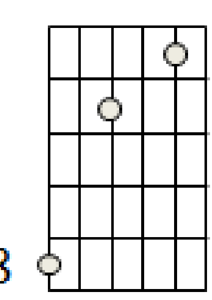
Las de recién fueron las tríadas mayores de DO. Hora de las tríadas menores!

6ta izquierda

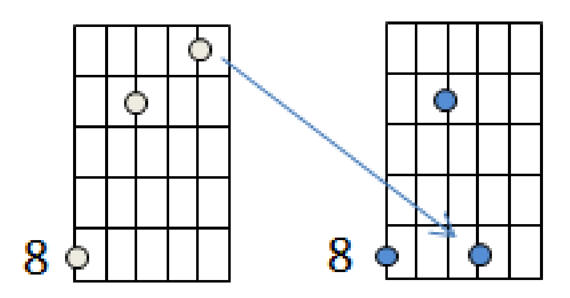
Si tomaras el diagrama de tríada mayor para "DO mayor"…



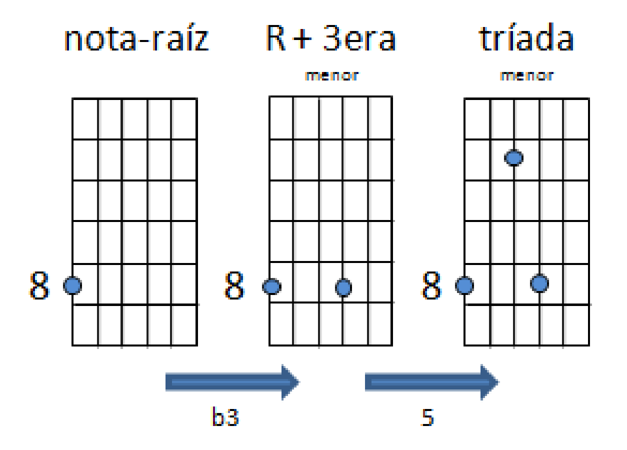
… y le bajaras la tercera, quedaría este no-muy-cómodo diagrama:



No es que esto sea imposible de tocar, pero simplemente transfiriendo esa nota de 2da a 3era cuerda las notas serán las mismas y la mano estará agradecida:



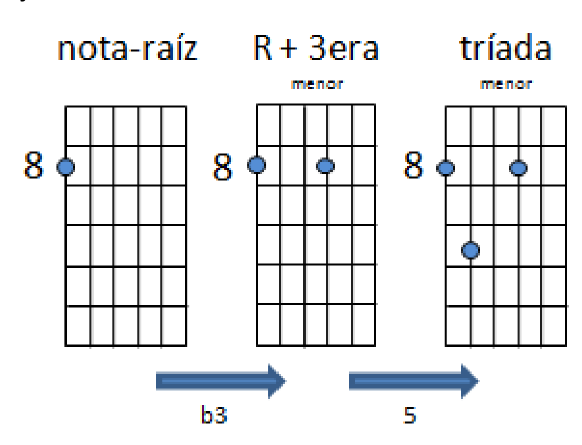
La evolución de 6ta izquierda, para la tríada menor de DO, entonces es:



Podés usar dedo 1 en cuarta cuerda, dedo 3 en sexta cuerda y dedo 4 en tercera.

6ta derecha

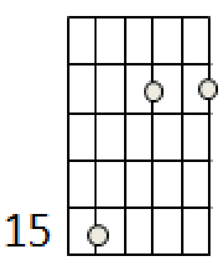
Lo mismo que si fuera mayor, pero con la 3era un traste abajo.



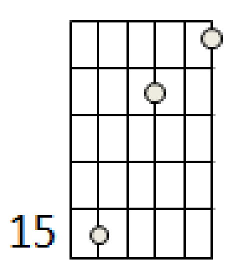
Para la digitación podés hacer cejila con dedo 1, cubriendo las notas de sexta y tercera cuerda, para tocar la quinta cuerda con dedo 3.
Otra opción, que aunque es más incómoda a veces tiene sus ventajas, es no hacer cejilla sino usar dedo 1 en sexta cuerda, dedo 2 en tercera y dedo 3 en quinta.

5ta izquierda

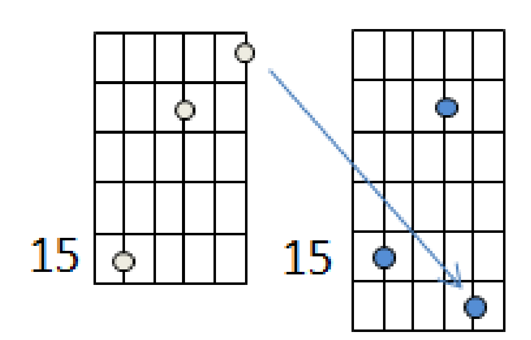
Acá vamos nuevamente… si fuese la tríada mayor de DO sería:



… y si simplemente bajáramos la 3era a ese diagrama:

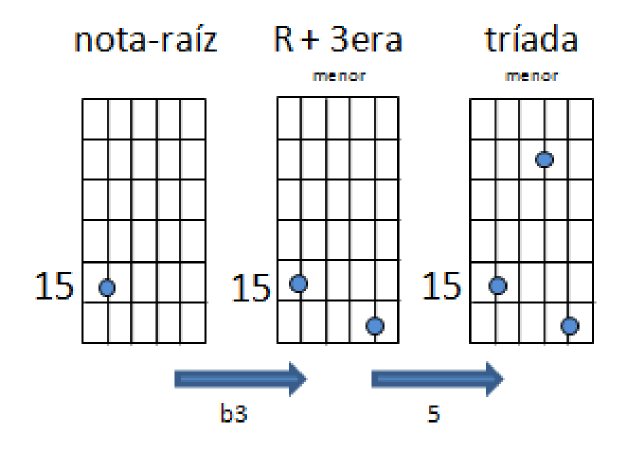


Pero si transferimos esa nota que resulta incómoda, evitamos problemas innecesarios:



Esta cuestión de "transferir" notas para simplificar la digitación es una habilidad muy importante a desarrollar en la guitarra.
Es muy fácil agarrar una nota en una cuerda y simplemente bajar por esa cuerda, pero transferir es algo que no es tan obvio para la mano.

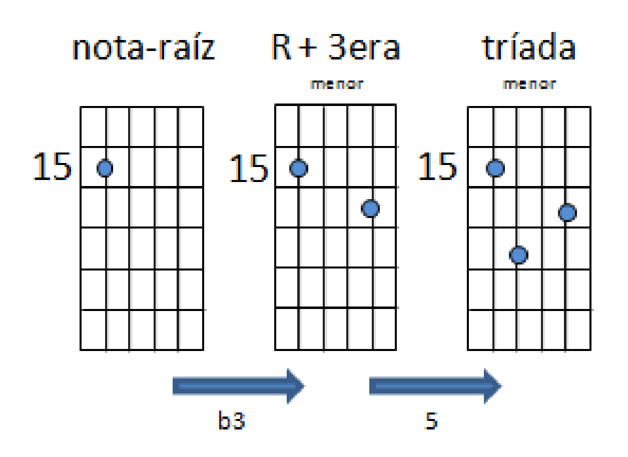
Por lo tanto, la evolución de 5ta izquierda es la siguiente:



Podés usar dedo 1 en tercera cuerda, dedo 3 en quinta y dedo 4 en segunda.

5ta derecha

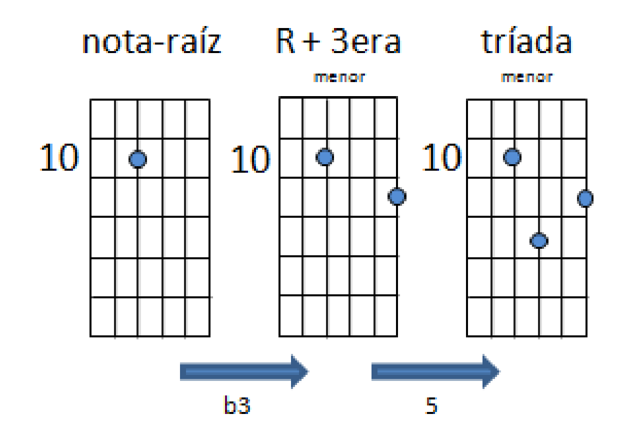
Nada que aclarar… por fin una fácil!



Te recomiendo usar dedo 1 en quinta cuerda, dedo 2 en segunda y dedo 3 en cuarta.

4ta derecha

… muy sencillo.



Misma idea de digitación que 5ta derecha…
Dedo 1 en cuarta cuerda, dedo 2 en primera y dedo 3 en tercera.

Perfecto, venimos bien.

Ya tenemos los diagramas de las tríadas mayores y de las tríadas menores, en las cinco posiciones del mango.

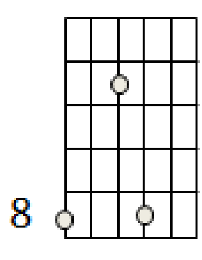
Solo falta el tercer tipo de tríada que, aunque es mucho menos usada que las otras, sin dudas es necesaria.

Diagramas para tríada menor bemol 5

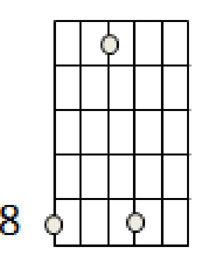
La única diferencia entre una "tríada menor" y una "tríada menor bemol cinco" es la 5ta. Si tomamos los diagramas de la tríada menor, simplemente hay que tocar la 5ta un semitono abajo.

6ta izquierda

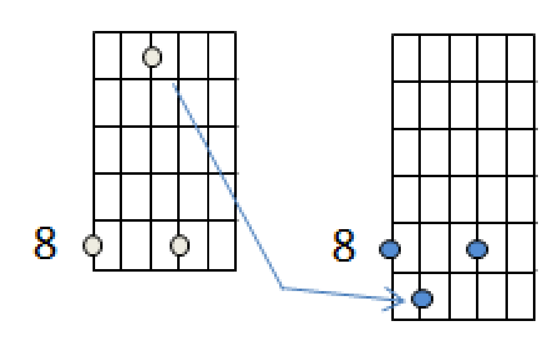
Si simplemente tomaras la tríada menor de DO…



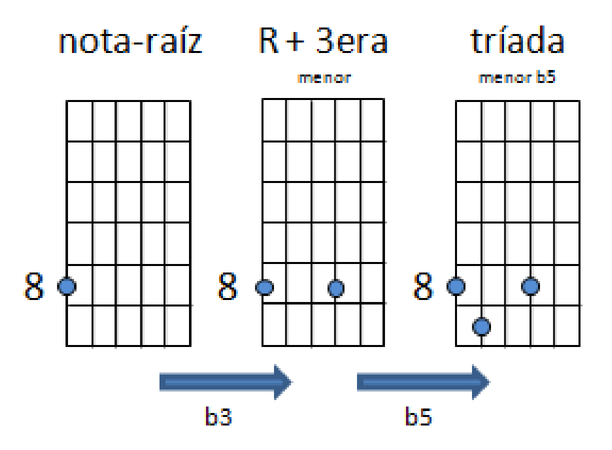
… y le bajaras la quinta (porque necesitás que sea una tríada menor *bemol cinco*), tendrías un estiramiento no obligatorio:



Pero, que no cunda el pánico, la transferencia es nuestra amiga:



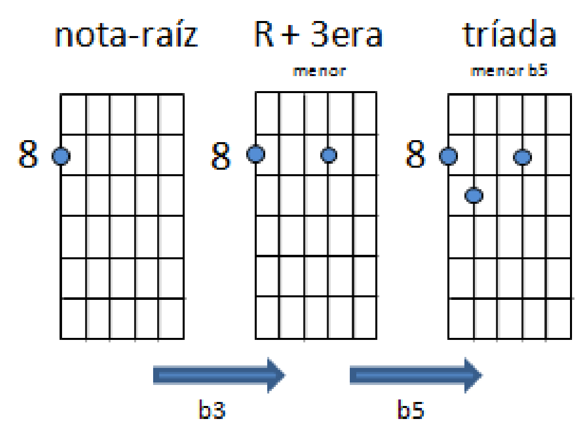
Entonces la evolución de la tríada menor bemol cinco de DO, en 6ta izquierda, queda:



Aunque no parezca algo natural, hace falta una digitación que corresponda a 6ta izquierda.
Por lo tanto, te recomiendo usar dedo 2 en sexta cuerda, dedo 3 en tercera y dedo 4 en quinta.

6ta derecha

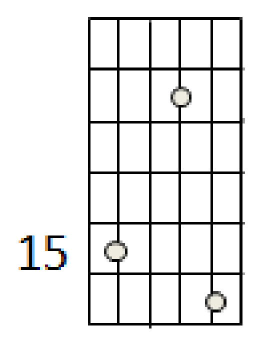
Lo mismo que si fuera menor, pero con la 5ta un traste abajo. Fácil.



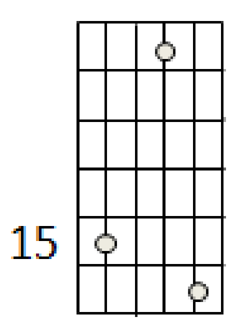
Son las mismas notas que la posición anterior, pero una digitación distinta permite que sea 6ta derecha: Podés hacer una cejilla con dedo 1, cubriendo las notas de sexta y tercera cuerda, y después usar dedo 2 en quinta cuerda. Otra opción, sin usar cejilla, es dedo 1 en sexta cuerda, dedo 2 en tercera y dedo 3 en quinta.

5ta izquierda

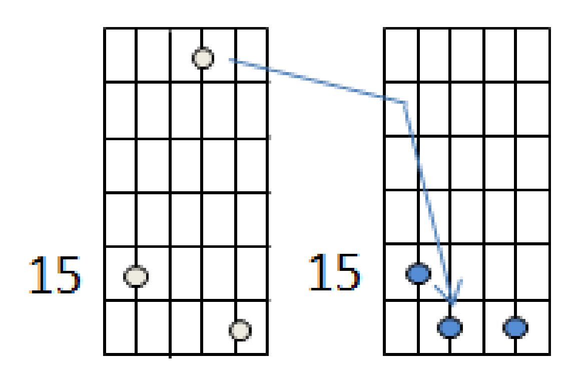
Nuevamente hay que transferir… si fuese una tríada menor de DO:



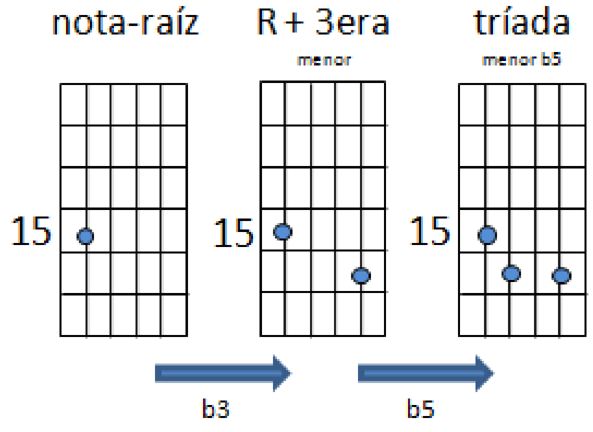
Al bajarle la 5ta queda lo siguiente:



Esas mismas notas pueden ser tocadas en forma más sencilla… traaaannnsfiriendo:



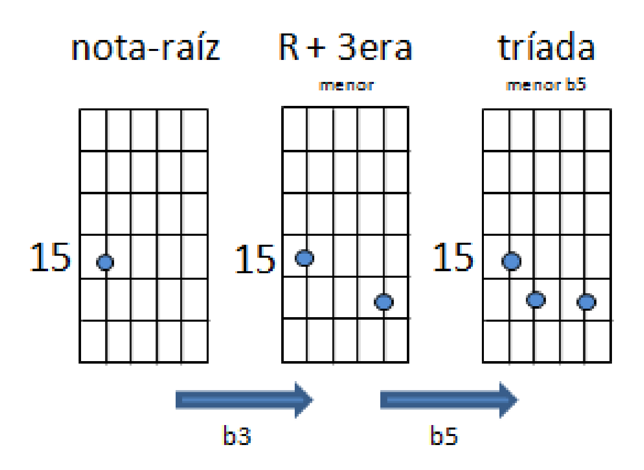
Y ya está todo listo para ver la evolución de la tríada menor bemol 5 de DO, para la posición 5ta izquierda:



Para que efectivamente la posición sea 5ta izquierda, lo mejor es usar dedo 2 en quinta cuerda, dedo 3 en cuarta y dedo 4 en segunda.
Lo sé, lo sé… no es la digitación más amable del mundo, pero es la única que garantiza estar en esta posición.

5ta derecha

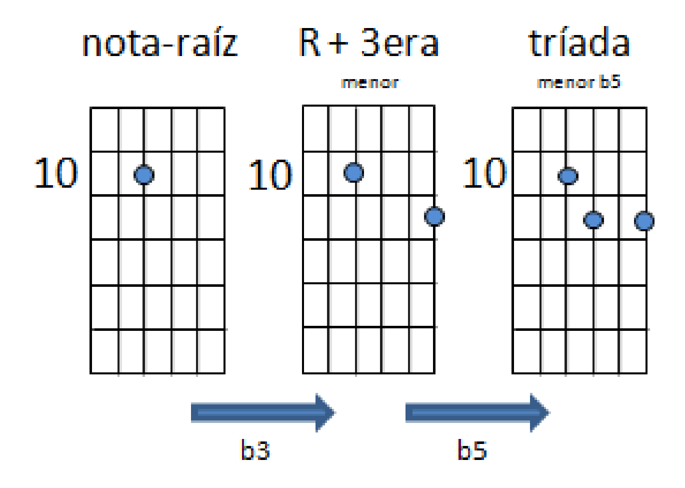
Sin sorpresas; las mismas notas que la posición anterior, pero ahora usando una digitación más cómoda.



Podés usar dedo 1 en quinta cuerda, dedo 2 en cuarta y dedo 3 en segunda.

4ta derecha

Ningún sobresalto por aquí.



Te recomiendo usar dedo 1 en cuarta cuerda, dedo 2 en tercera y dedo 3 en primera.

En todas las hojas anteriores tenés las cinco posiciones para los tres tipos de tríadas.

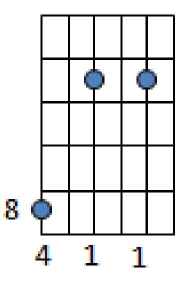
Pero, como para hacer las cosas más sencillas, no está mal tener todos estos diagramas en un mismo lugar.

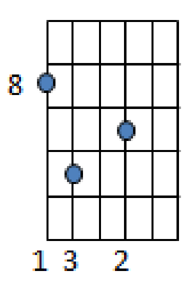
Resumen

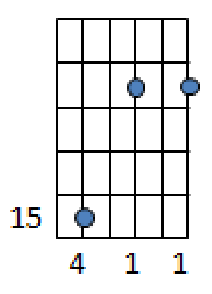
Por favor prestale atención a las digitaciones… aunque algunas parezcan extrañas, son necesarias para respetar la posición de cada diagrama. De todos modos, es bueno tener en cuenta que todas las digitaciones son *contextuales*: dependen del acorde que viene antes y del acorde que viene después.

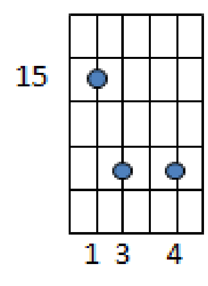
Tríada mayor

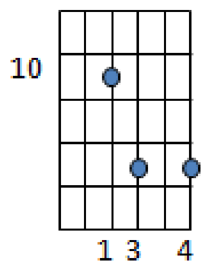
Nos quedan cinco diagramas para la tríada mayor de DO:





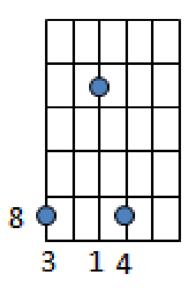


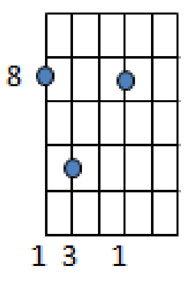


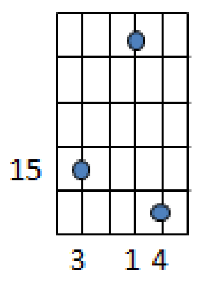


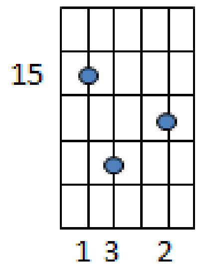
Tríada menor

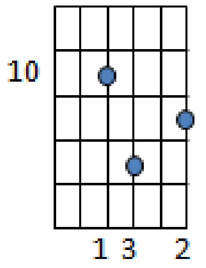
Cinco para la tríada menor de DO:





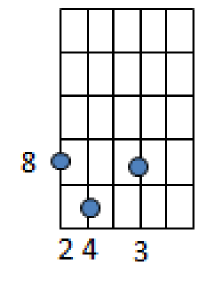


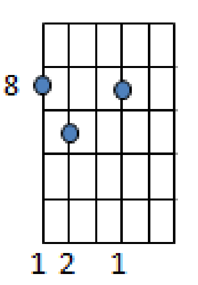


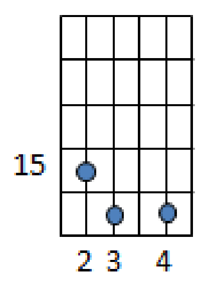


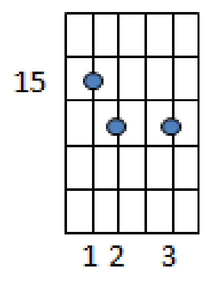
Tríada bemol cinco

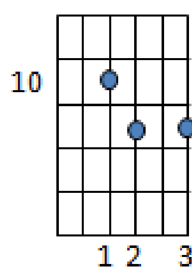
Y cinco más para la tríada menor bemol cinco de DO:











Análisis

Ok, hay tres tipos de tríadas. Dependiendo del acorde que aparezca, hay que saber cuál tríada tocar.

- Sobre A (es decir "acorde de LA mayor"), tocás "tríada mayor".
- Sobre Amaj7 ("LA maj siete"), tocás "tríada mayor".
- Sobre A7 ("LA séptima"), tocás "tríada mayor".
- Sobre A7(b9) ("LA séptima bemol nueve"), lo mismo.

- Sobre Am ("LA menor"), tocás "tríada menor".
- Sobre Am7 ("LA menor séptima"), tocás "tríada menor".
- Sobre Am7(11) ("LA menor séptima con oncena")… lo mismo.

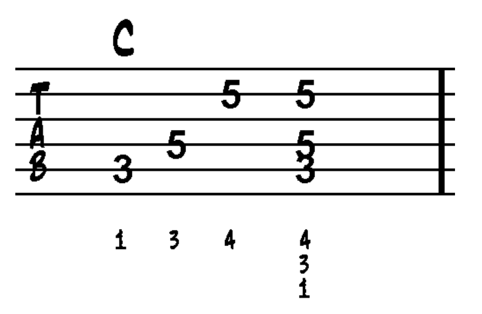
- Sobre Am7(b5) ("LA menor séptima bemol cinco"), tocás "tríada menor bemol cinco"…

Es decir que hay que estar atento a si el acorde es mayor o menor… o es si un "menor séptima bemol cinco".
Por supuesto existen otros acordes; por ejemplo, los acordes disminuidos, los sus4, los sus2 y otros extraños experimentos de laboratorio. Por ahora es mejor concentrarnos en las opciones más comunes, aunque llegado el momento miraremos estos extraños casos de la armonía.

Pues bien,
a practicar se ha dicho!

Práctica

Por las dudas, quisiera dejar en claro cómo es el ritmo de estas tablaturas que vienen a continuación. Todos los compases serán similares al siguiente:

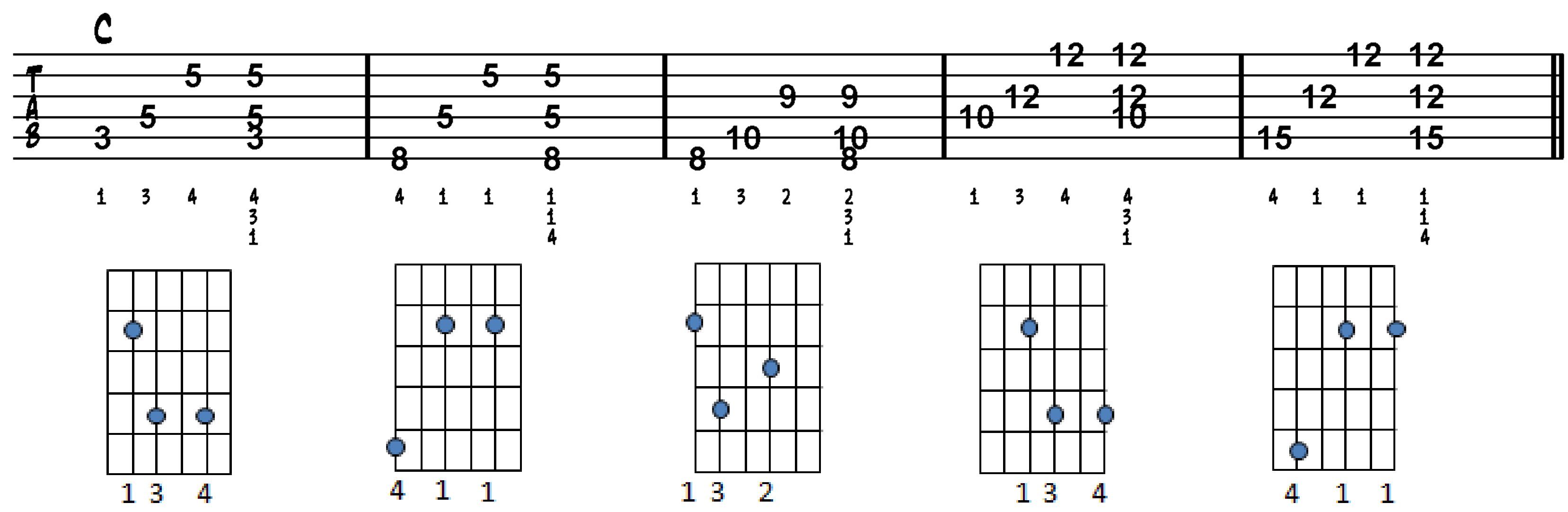


Tres notas y un acorde.

Las primeras dos notas son corcheas, la tercera es una negra y el último acorde es una blanca. Sería como decir "un y dos, tresssssss". "un y" sería las primeras dos notas, el "dos" es la tercera nota y el tres "tressss" es el acorde que dura dos tiempos. De todos modos, si de pronto te dan ganas de cambiar el ritmo (una buena manera de lograr variedad), por supuesto podés hacerlo… lo importante es tocar esas notas para poder escucharlas e internalizarlas.

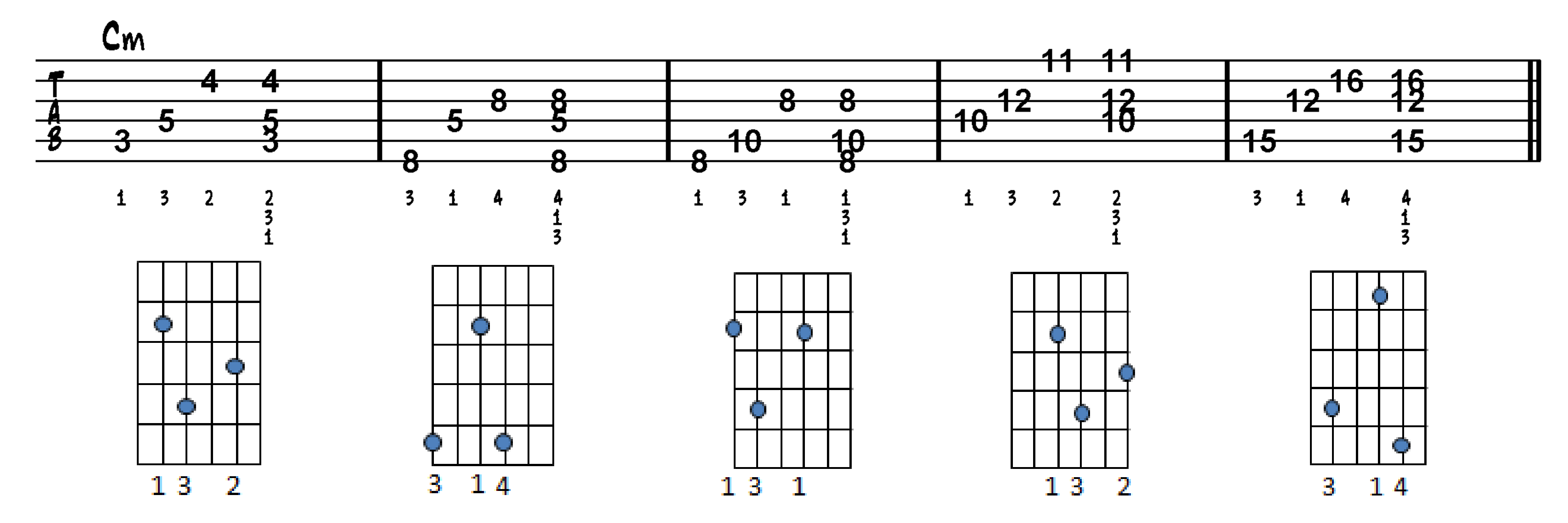
Practicando sobre "DO mayor"

Lo mismo que vimos antes, cuando tocábamos nota-raíz+tercera, pero con una nota más…



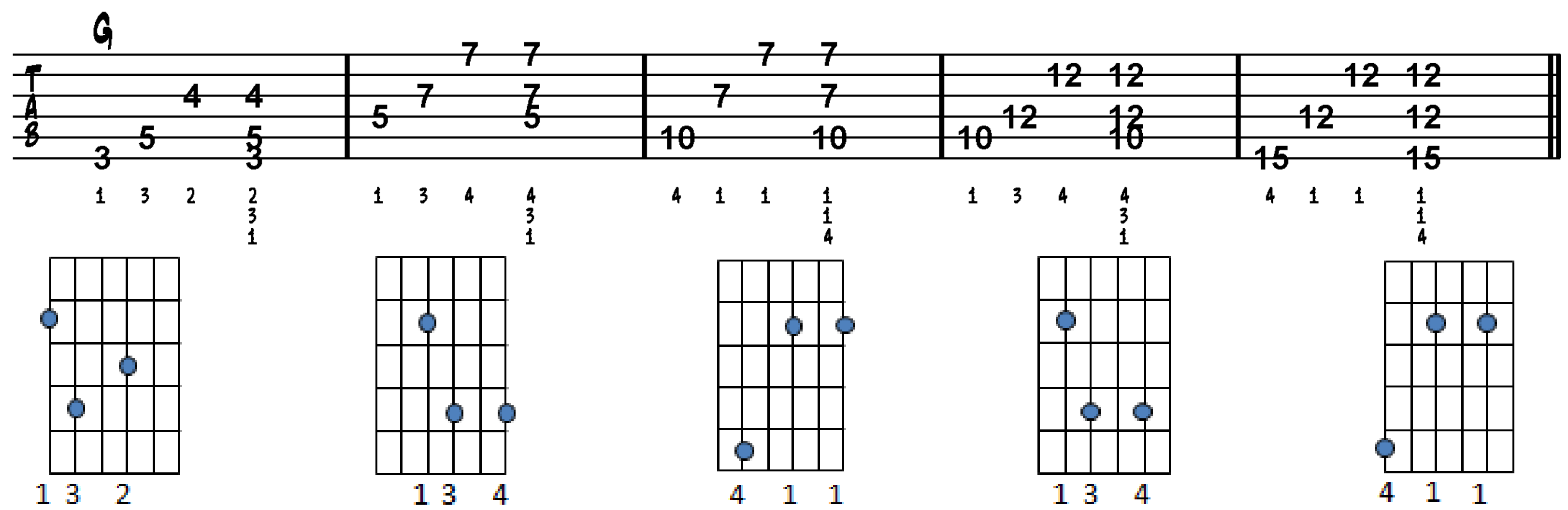
Practicando sobre "DO menor"

Hora de las tríadas menores.



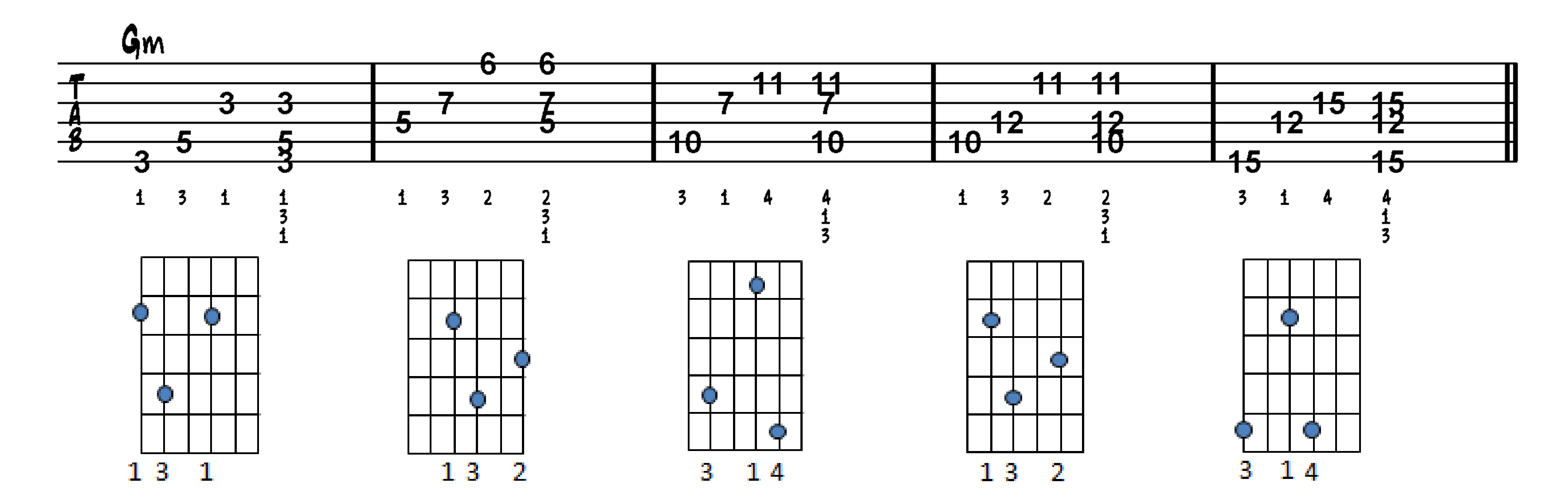
Practicando sobre "SOL mayor"

Los mismos diagramas de "DO mayor", pero en otros lugares del mango.



Practicando sobre "SOL menor"

Ok, lo mismo que antes pero usando tríada menor de SOL.



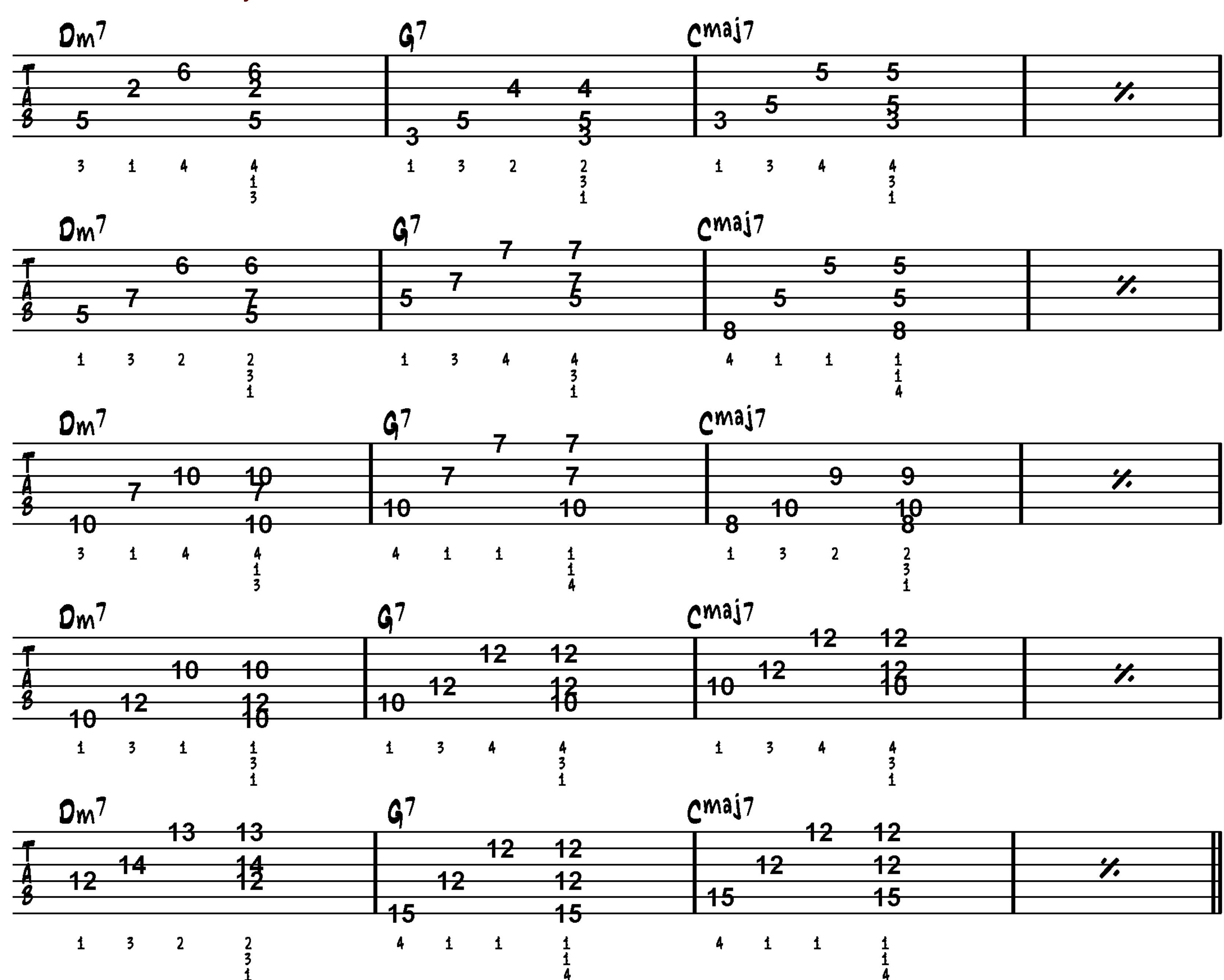
Buenísimo,

vamos con los segundos-quintos-primeros.

Tal cual sucedió en el capítulo anterior, las siguientes tablaturas ya no incluirán los diagramas (como para ayudar a ir memorizándolos).

(y además aprovechar mejor el espacio en la hoja, claro)

Practicando sobre "II-V-I a DO mayor"



Practicando sobre "II-V-I a DO menor"

Dm7(b5) | G7(b9) | Cm7 | %

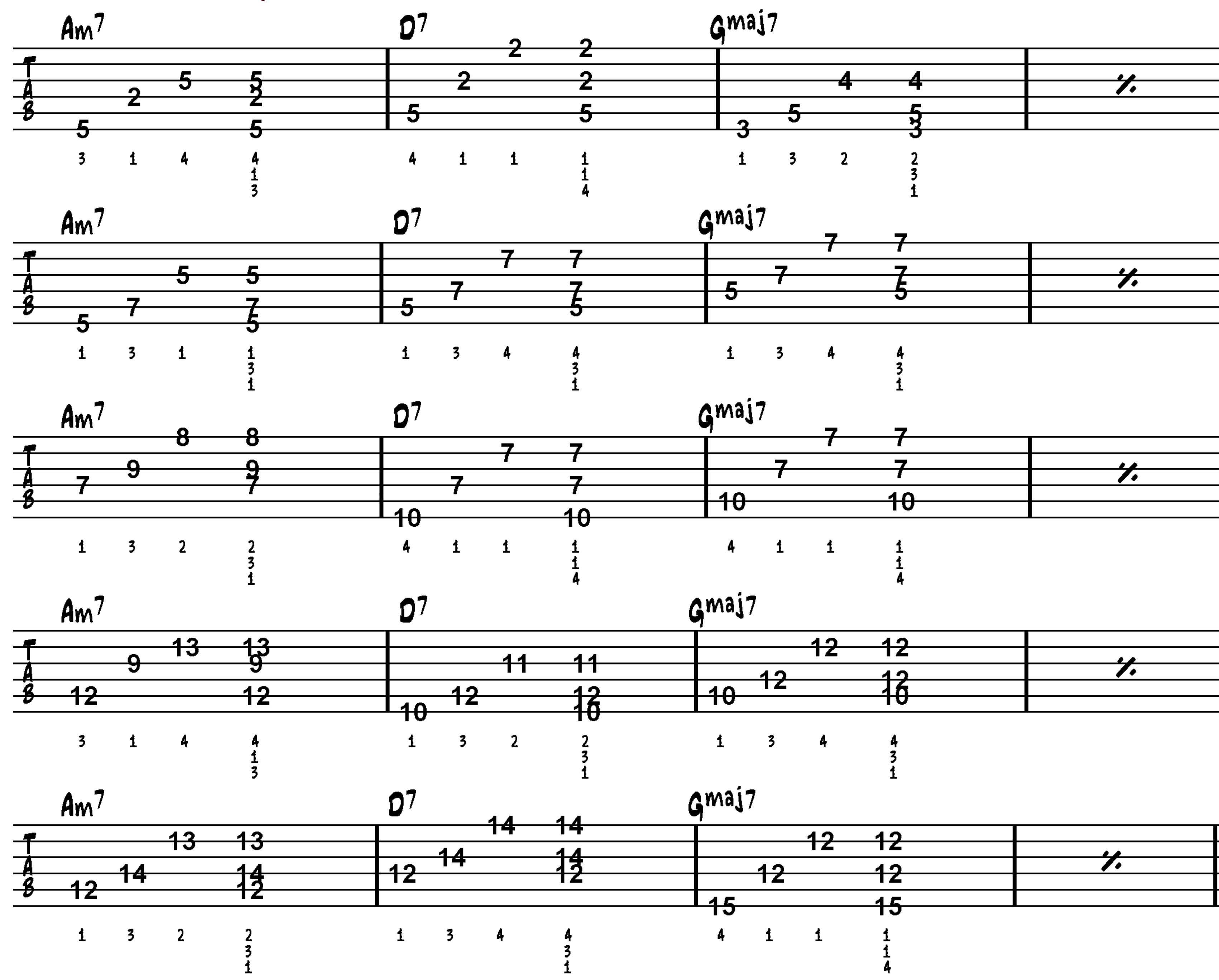
Dm7(b5) | G7(b9) | Cm7 | %

Dm7(b5) | G7(b9) | Cm7 | %

Dm7(b5) | G7(b9) | Cm7 | %

Dm7(b5) | G7(b9) | Cm7 | %

Practicando sobre "II-V-I a SOL mayor"



Practicando sobre "II-V-I a SOL menor"

Am7(♭5) | D7(♭9) | Gm7 | %

Am7(♭5) | D7(♭9) | Gm7 | %

Am7(♭5) | D7(♭9) | Gm7 | %

Am7(♭5) | D7(♭9) | Gm7 | %

Am7(♭5) | D7(♭9) | Gm7 | %

Practicando sobre "Blues mayor en LA"

Tenemos cinco distintas maneras de tocar sobre esta progresión, para cada una de las cinco posiciones.

Primera manera:

```
   A7                D7                A7                
T |--------------|----------2--2--|-----------------|------|
  |--------2--2--|----------------|---------2--2----|------|
A |--------------|------2------2--|-----------------|  %   |
  |-----2-----2--|----------------|------2------2---|------|
B |--------------|--5----------5--|-----------------|------|
  |--5--------5--|----------------|--5----------5---|------|
     4  1  1  1     4   1   1  1     4   1  1   1
              1                1                1
              4                4                4

   D7                                A7
T |-------2----2--|------|------------------|------|
  |---------------|------|---------2----2---|------|
A |----2-------2--|  %   |------------------|  %   |
  |---------------|------|-----2--------2---|------|
B |-5----------5--|------|------------------|------|
  |---------------|------|--5-----------5---|------|
    4  1   1   1            4  1    1   1
               1                        1
               4                        4

   E7              D7              A7               E7
T |------4--4--|--------2--2--|-----------------|-------4--4--||
  |------------|--------------|---------2--2----|-------------||
A |----4----4--|----2------2--|-----------------|----4-----4--||
  |--2------2--|--------------|-----2------2----|--2-------2--||
B |------------|--5--------5--|-----------------|-------------||
  |------------|--------------|--5---------5----|-------------||
     1 3  4 4     4  1  1  1     4  1   1  1       1  3  4  4
            3              1               1                3
            1              4               4                1
```

Segunda manera:

A7 D7 A7 %

D7 % A7 %

E7 D7 A7 E7

Tercera manera:

A7 | D7 | A7 | %

D7 | % | A7 | %

E7 | D7 | A7 | E7

Cuarta manera:

```
   A7                    D7                    A7                        
T|---------9----9----|--------------------|---------9----9----|----------|
 |-------------------|--------------------|-------------------|          |
A|----9---------9----|------------11---11-|----9---------9----|    %     |
 |-------------------|--------------------|-------------------|          |
B|-12-----------12---|------12--------12--|-12-----------12---|----------|
 |-------------------|-10-------------10--|-------------------|----------|
   4  1    1    1      1    3     2   2      4  1    1    1
                1                     3                   1
                4                     1                   4

   D7                                A7
T|-------------------|----------|---------9----9----|----------|
 |-------------------|          |-------------------|          |
A|------------11--11-|    %     |----9---------9----|    %     |
 |-------------------|          |-------------------|          |
B|------12--------12-|----------|-12-----------12---|----------|
 |-10-------------10-|----------|-------------------|----------|
   1    3     2   2                4  1    1    1
                  3                             1
                  1                             4

   E7                    D7                    A7                    E7
T|-------------------|--------------------|---------9----9----|-------------------|
 |---------9----9----|--------------------|-------------------|---------9----9----|
A|-------------------|------------11--11--|----9---------9----|-------------------|
 |----9---------9----|--------------------|-------------------|----9---------9----|
B|-------------------|------12--------12--|-12-----------12---|-------------------|
 |-12-----------12---|-10-------------10--|-------------------|-12-----------12---||
   4  1    1    1      1    3     2   2      4  1    1    1      4  1    1    1
                1                     3                   1                   1
                4                     1                   4                   4
```

Quinta manera:

```
   A7                    D7                    A7
T |---------------------|--------14---14------|---------------------|------|
  |---------14---14-----|---------------------|---------14---14-----|      |
A |---------------------|----14--------14-----|---------------------|  %   |
  |----14--------14-----|-12-----------12-----|----14--------14-----|      |
B |-12-----------12-----|---------------------|-12-----------12-----|------|
  |---------------------|---------------------|---------------------|------|
    1   3    4    4       1   3    4    4       1   3    4    4
                  3                     3                     3
                  1                     1                     1

   D7                            A7
T |-------14----14------|------|---------------------|------|
  |---------------------|      |---------14----14----|      |
A |----14--------14-----|  %   |---------------------|  %   |
  |-12-----------12-----|      |----14---------14----|      |
B |---------------------|------|-12------------12----|------|
  |---------------------|------|---------------------|------|
    1   3    4     4              1   3    4     4
                   3                             3
                   1                             1

   E7                    D7                    A7                    E7
T |---------------------|-------14---14-------|---------------------|---------------------||
  |---------------------|---------------------|--------14---14------|---------------------||
A |--------13---13------|----14-------14------|---------------------|--------13---13------||
  |---------------------|-12----------12------|----14-------14------|---------------------||
B |----14-------14------|---------------------|-12----------12------|----14-------14------||
  |-12----------12------|---------------------|---------------------|-12----------12------||
    1   3   2    2        1   3   4    4        1   3   4    4        1   3   2    2
                 3                     3                     3                     3
                 1                     1                     1                     1
```

Practicando sobre "Blues menor en LA"

Luciendo nuestras tríadas, con orgullo, por sobre la progresión de un blues menor en LA.

Primera manera:

Am7 | Dm7 | Am7 | %

Dm7 | % | Am7 | %

Bm7(b5) | E7(b9) | Am7 | E7(b9)

Segunda manera:

Am7 | Dm7 | Am7 | % |

Dm7 | % | Am7 | % |

Bm7(b5) | E7(b9) | Am7 | E7(b9) ||

Tercera manera:

Am7 | Dm7 | Am7 | %

Dm7 | % | Am7 | %

Bm7(b5) | E7(b9) | Am7 | E7(b9)

Cuarta manera:

Am7 Dm7 Am7

Dm7 Am7

Bm7(b5) E7(b9) Am7 E7(b9)

Quinta manera:

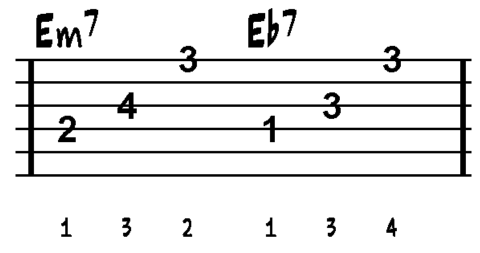
Am7 | Dm7 | Am7 | %

Dm7 | % | Am7 | %

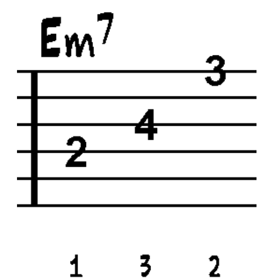
Bm7(b5) | E7(b9) | Am7 | E7(b9)

Practicando sobre "Ojos de Otoño"

Hasta ahora todos los acordes que tocamos duraban un compás entero. Pero, en "Ojos de Otoño", hay una parte donde los acordes duran dos tiempos cada uno; por lo tanto, necesitamos cambiar el ritmo para poder tocar todas las notas.



Es el mismo ritmo que sucede en el resto de la progresión, pero simplemente sacando el acorde. Como el acorde ocupaba los últimos dos tiempos del compás, al quitarlo tenemos tiempo para dos acordes por compás. Entonces el ritmo sería "corchea-corchea, negra" y lo mismo para el otro acorde.

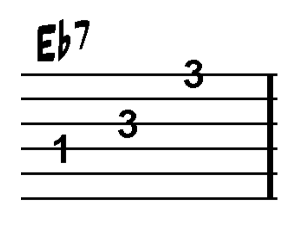


Esta primera mitad del compás sería:

- Primeras dos notas están en el mismo tiempo.
- La tercera nota ocupa un tiempo entero.

Entonces:

El ritmo es "un y dos", donde "un y" son las primeras dos notas y "dos" es el segundo tiempo.



Rítmicamente, la segunda parte del compás es igual a la primera:

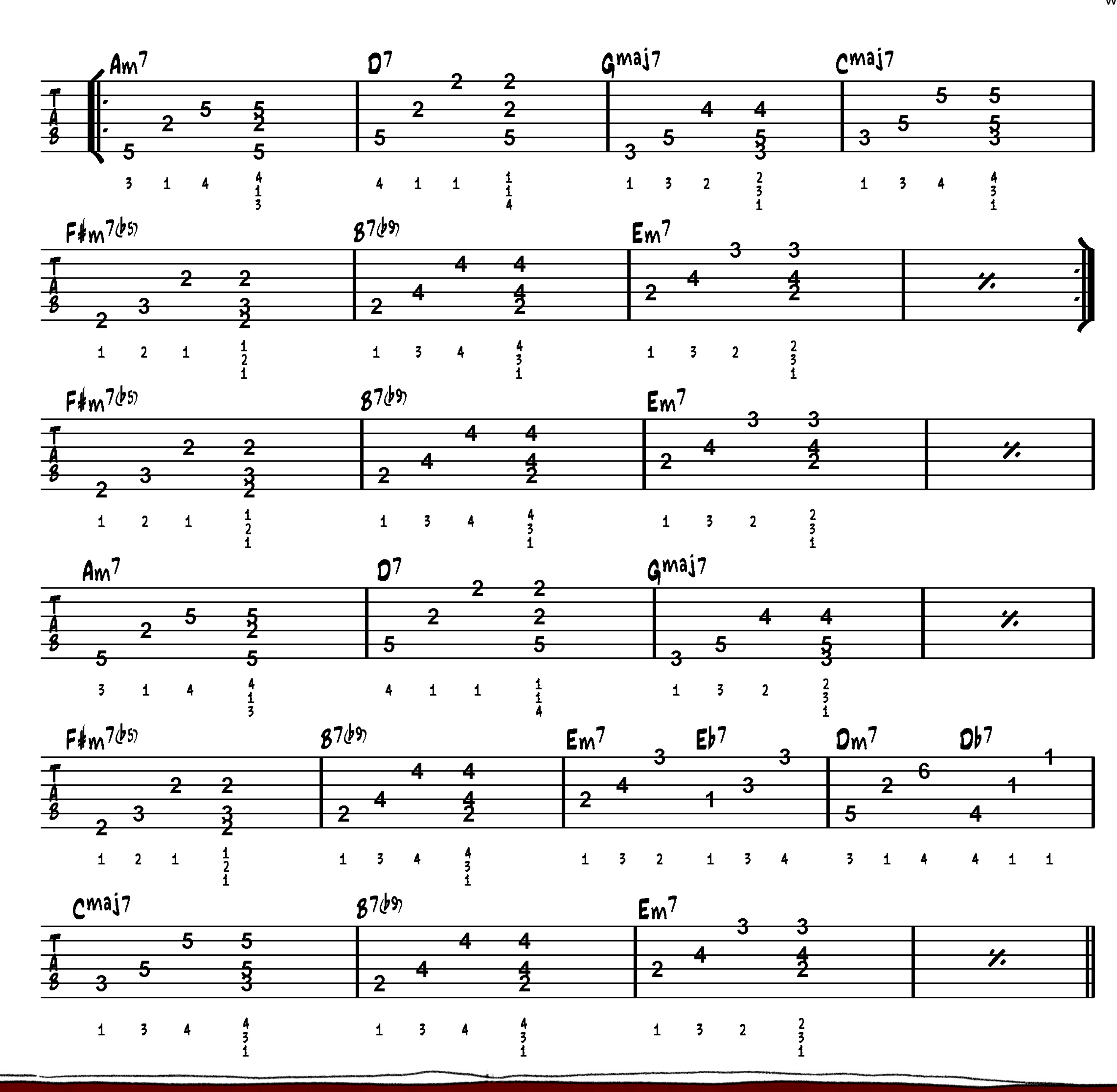
- Las primeras dos notas ocupan un mismo tiempo.
- La tercera nota dura un tiempo entero.

Entonces:

El ritmo, teniendo en cuenta que el Eb7 está en el mismo compás que el Em7 que vimos recién, podrías leerlo como "tres y cua" .

Aclarado el ritmo, vamos con las cinco distintas maneras de tocar sobre "Ojos de Otoño".

Primera manera:



Segunda manera:

Am7 | D7 | Gmaj7 | Cmaj7

F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 | %

F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 | %

Am7 | D7 | Gmaj7 | %

F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 Eb7 | Dm7 Db7

Cmaj7 | B7(b9) | Em7 | %

Tercera manera:

Am7 | D7 | Gmaj7 | Cmaj7

F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 | %

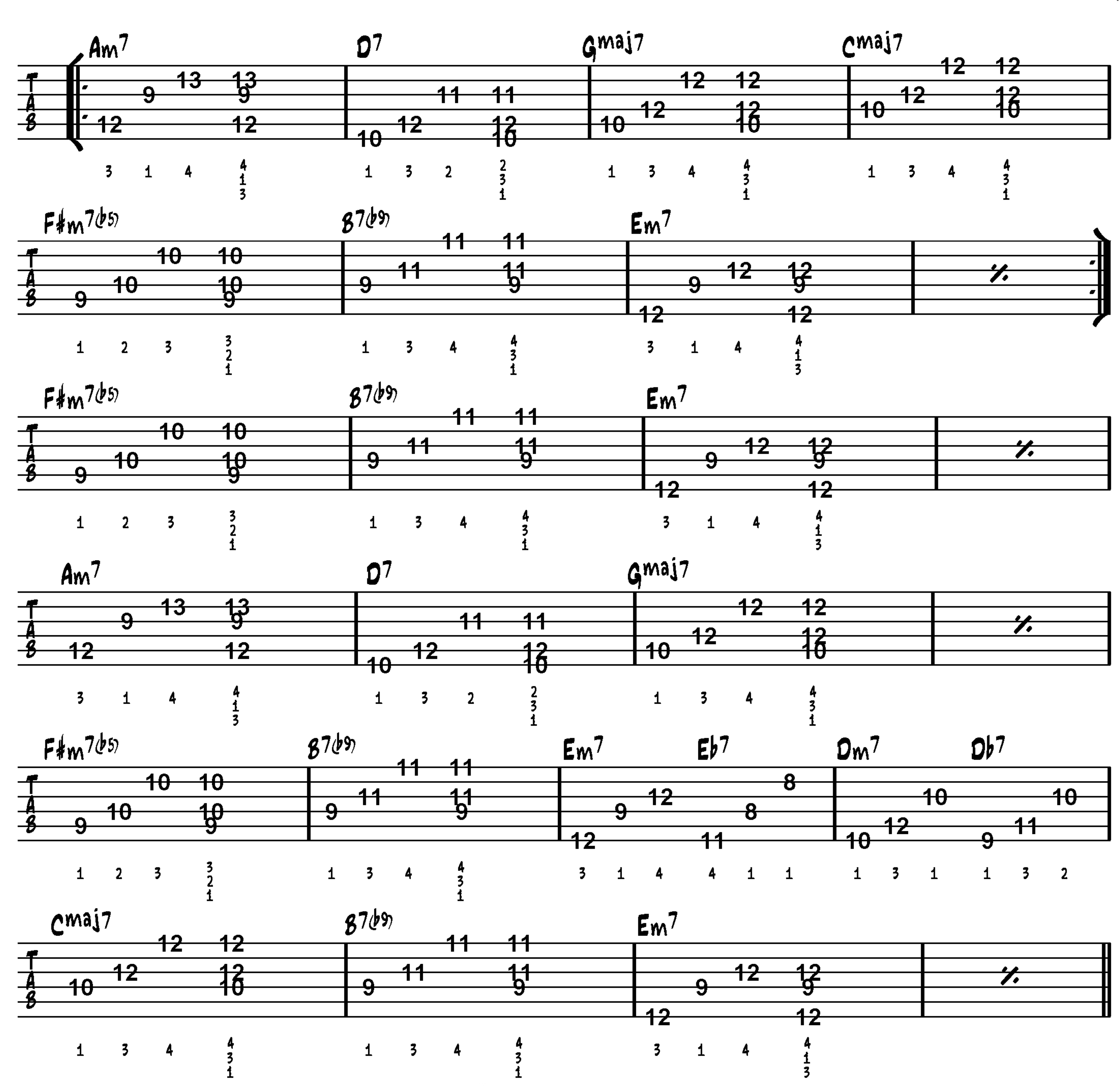
F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 | %

Am7 | D7 | Gmaj7 | %

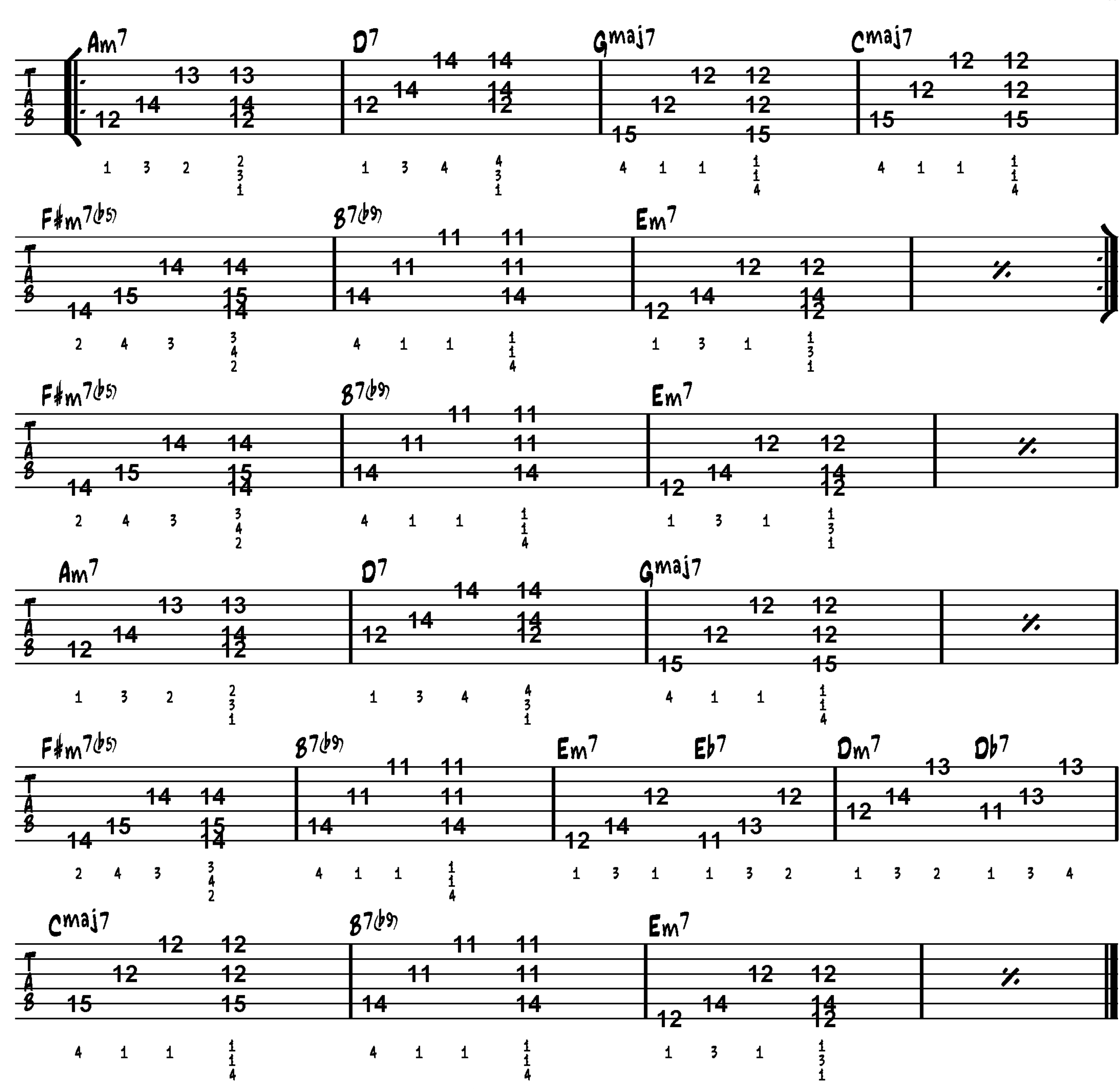
F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 Eb7 | Dm7 Db7

Cmaj7 | B7(b9) | Em7 | %

Cuarta manera:



Quinta manera:



Considero que las tríadas son la estructura más fuerte de la música.
Contienen el sonido fundamental de cada acorde: nota-raíz, 3era y 5ta.

Tres sencillas notas que forman tres simples tríadas:
la tríada mayor, la tríada menor y la tríada menor bemol cinco.

Ojalá hayas podido internalizar los diagramas de estos tipos de tríadas, porque en el próximo capítulo, simplemente agregando la 7ma a los diagramas antes vistos, la cosa se pondrá entretenida!



CUARTA CAPA:

CUATRIADAS

Eramos pocos, y parió a la séptima.

Introducción

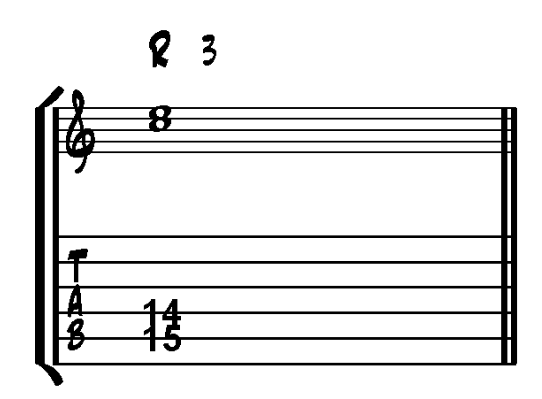
Ya sabiendo las tríadas, el próximo paso es agregar la 7ma. Si te fijás, estamos siguiendo la evolución en terceras: primero fue la nota-raíz, después agregamos la 3era, después la 5ta (que es "una tercera arriba de la tercera") y ahora la 7ma ("una tercera arriba de la quinta"). A esta estructura de cuatro notas, que es una tríada con la 7ma agregada, la llamaremos *cuatríada*. Entonces las *capas* hasta ahora fueron nota-raíz (que es una sola nota), nota-raíz + 3era (dos notas), tríadas (tres notas) y cuatríadas (cuatro notas).

Pues bien, son cuatro notas que podemos ver por orden de aparición… tomemos el ejemplo de un C7 ("DO séptima"), empezando por la nota-raíz:



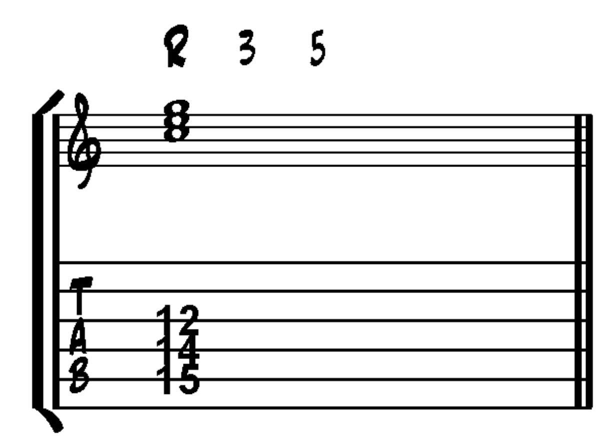
Por las dudas aclaro que la "R" significa "nota-raíz".

Una 3era arriba de la nota-raíz está, obviamente, la 3era (3era mayor en este caso, porque un C7 es un acorde mayor):



Nota-raíz y tercera mayor de un C7.

Una 3era arriba de la 3era se encuentra la 5ta de la nota-raíz. Es decir, después de la 3era (la nota MI) está la 4ta (FA) y, un paso más adelante, la 5ta (SOL).
Por lo tanto, “una tercera arriba de la tercera” es la 5ta. De acuerdo?



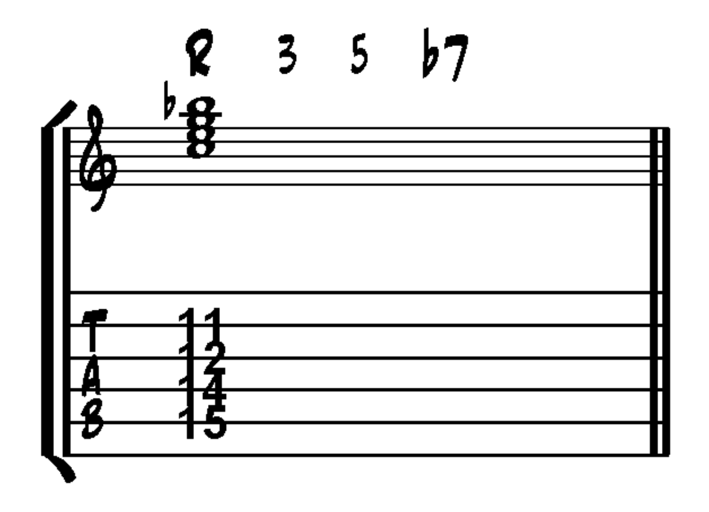
Nota-raíz, tercera mayor y quinta justa de un hermoso C7.

Hasta acá tenemos las notas de la tríada.

Aclaración importante:
Estas notas pueden estar en cualquier octava y ser combinadas de cualquier modo.
Las partituras que estoy escribiendo acá tienen la tríada en posición cerrada. Esto significa que las notas están muy cerca una de otra y se encuentran en *orden* (primero la nota-raíz, después la 3era y después la 5ta). Esto de ver las notas en orden es, extrañamente, algo poco natural en la guitarra; es por esto que en el capítulo anterior vimos las tríadas usando distintas maneras de ordenar estas tres notas. Por supuesto, todas las maneras suenan muy bien y merecen ser probadas, pero considero que es mejor empezar por un único lugar; los diagramas que vimos anteriormente son los más aplicables en situaciones concretas, así que son un buen punto de partida.

Pues bien, la cosa es que teníamos la nota-raíz, le agregamos la 3era, después “la tercera de la tercera” (es decir la 5ta) así que el camino a seguir no es muy original que digamos…

… agregaremos una tercera arriba de la 5ta, lo cual sería la 7ma:



Después de la 5ta (nota SOL) está la 6ta y, un paso más adelante, la 7ma. Por lo tanto, "una tercera arriba de la quinta" es la 7ma. Muy sencillo.

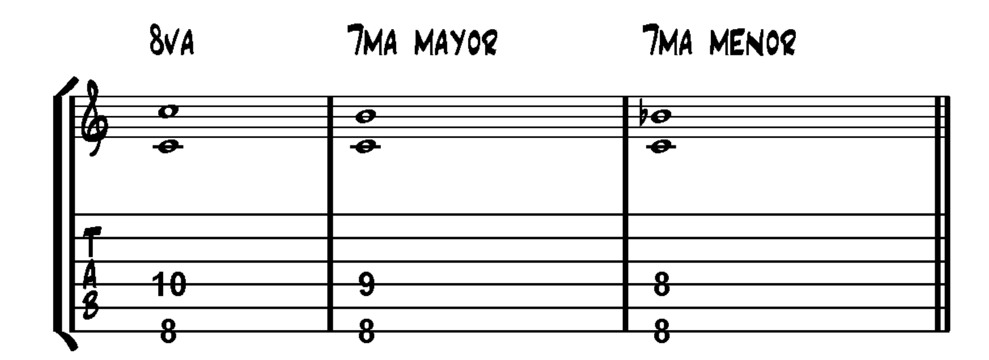
Ante ustedes, un C7!

Lo escrito es un acorde de "DO séptima" lo cual significa que la 3era es mayor, que la 5ta es justa y la 7ma es menor. Así como la 3era puede ser mayor o menor, y la 5ta puede ser justa o disminuida, la 7ma puede ser mayor o menor.

Nota-raíz + 7ma

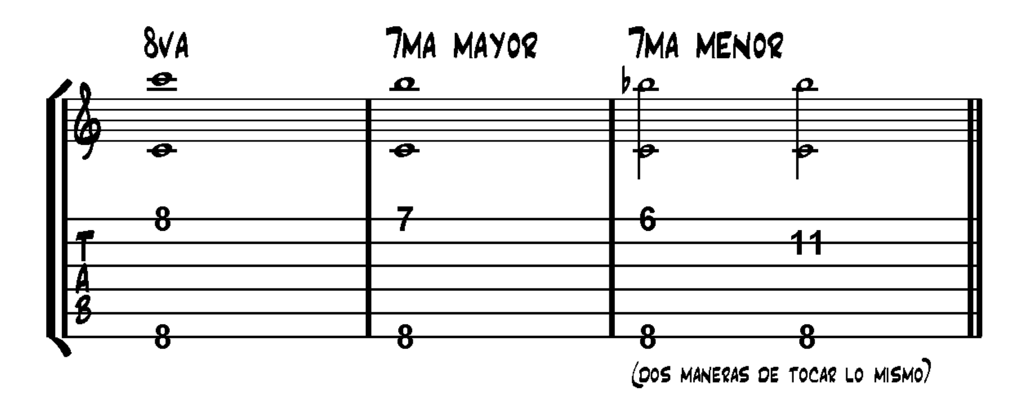
Ya que la 7ma es la nueva nota, no está mal ver cómo suena simplemente la nota-raíz y la 7ma (ya sea mayor o menor). La 7ma es una nota antes de la 8va, y te recomiendo siempre tener esto presente: **si tocás la 8va de la nota-raíz, bajás un semitono y tenés la 7ma mayor; bajás otro semitono y tenés la 7ma menor**.

Es fácil ver esto en la guitarra:



Entre 7ma mayor y 8va hay siempre un semitono y entre 7ma menor y 8va hay siempre un tono.

Si hacemos eso mismo, pero con una nota que está *dos octavas* arriba (que también podríamos llamar *15va*), queda lo siguiente:



Viste que la 7ma menor en esta posición puede tocarse de dos maneras distintas, cierto?
En la guitarra, una misma nota está en muchos lugares y es bueno siempre tener esto en cuenta.

Lo de recién fue con la nota-raíz en 6ta cuerda. Si la nota-raíz está en 5ta cuerda queda lo siguiente:

8VA | 7MA MAYOR | 7MA MENOR

T A B: 5 / 3 | 4 / 3 | 3 / 3

Hay muchas maneras de “encontrar la nota-raíz y en base a eso llegar a la séptima”, pero los anteriores ejemplos ya son suficientes como para ponernos en marcha.

Te recomendaría jugar un rato con los ejemplos anteriores para asegurarte de que el oído y la mano entiendan que la 7ma mayor es “la 8va menos un traste” y la 7ma menor es “la 8va menos dos trastes”. Teniendo esto en claro, y asumiendo que sepas las formas de las 8vas, ya estarás tocando las 7mas por toda la guitarra.

Variaciones en acordes con 7ma

El lector estudioso recordará que existen tres tipos de tríadas:

- Tríada mayor: nota-raíz, 3era mayor y 5ta justa.
- Tríada menor: nota-raíz, 3era menor y 5ta justa.
- Tríada menor bemol cinco: nota-raíz, 3era menor y 5ta disminuida.

Agregar la séptima es tan sencillo como agarrar cada una de estas tríadas y agregarle una 7ma.

1. Tríada mayor…
    - … + séptima mayor = **acorde maj7**
      Ejemplo: Cmaj7, “DO maj siete”
    - … + séptima menor = **acorde 7** [acorde dominante]
      Ejemplo: G7, “SOL séptima”
2. Tríada menor…
    - … + séptima menor = **acorde m7**
      Ejemplo: Dm7, “RE menor séptima”
3. Tríada menor bemol cinco…
    - + séptima menor = **acorde m7(b5)** [también llamado “acorde semidisminuido”, aunque no recomiendo este nombre]
      Ejemplo: Bm7(b5), “SI menor séptima bemol cinco”

Esta es información importante, así que vale la pena dejarlo en claro:

- Un acorde **maj7** (“maj siete”) es R-3-5-7: **nota-raíz, tercera mayor, quinta justa y séptima mayor**.
- Un acorde **7** (“séptima”) es R-3-5-b7: **nota-raíz, tercera mayor, quinta justa y séptima menor**.
- Un acorde **m7** (“menor séptima”) es R-b3-5-b7: **nota-raíz, tercera menor, quinta justa y séptima menor**.
- Un acorde **m7(b5)** (“menor séptima bemol cinco”) es R-b3-b5-b7: **nota-raíz, tercera menor, quinta disminuida y séptima menor**.

Notarás que escribí los acordes desde el “*más mayor* de todos” –que sería el maj7- hasta el “*más menor* de todos” –el m7(b5)-. Cada acorde tiene tan solo una nota de diferencia con el que aparece por arriba o por debajo. Por ejemplo: si a un C7 le aumentás la 7ma, se transforma en un Cmaj7; si en cambio le bajás la 3era, se transforma en un Cm7.

Ok, ok, todo muy lindo… pero hay un par de cosas raras.

De la tríada mayor agregás ya sea la séptima mayor o la séptima menor, perfecto.
Peeero, a la tríada menor le agregamos solo la 7ma menor, no la 7ma mayor… por qué?

Por suerte, porque tenemos una combinación menos! Existe el acorde menor con 7ma mayor, pero es algo raro que no suele ocurrir en la música. Si realmente te da curiosidad, podés ver la sección llamada "Armonización de la escala mayor", en el capítulo de "Modos", pero por ahora alcanza con saber que el acorde menor con séptima mayor no es parte de los acordes que ocurren todo el tiempo.

Otra vez lo mismo con la tríada menor bemol cinco?! Se le agrega la séptima menor pero no la mayor, qué está pasando acá??!!

Lo mismo que antes… es algo que no ocurre normalmente, así que nos simplifica el panorama.

Así que hasta ahora solo existen cuatro tipos de acordes… por lo tanto, cuatro tipos de cuatríadas.
Los acordes mayores con séptima mayor ("Cmaj7"), los acordes mayores con séptima menor ("C7"), los acordes menores con séptima menor ("Cm7") y los acordes menores con séptima menor y quinta disminuida ("Cm7(b5)"). Solo falta un integrante de esta familia, que es el famoso -quizás no tan famoso- acorde disminuido.

El acorde disminuido es nota-raíz, tercera menor, quinta disminuida y sexta mayor. La sexta mayor está un semitono debajo de la 7ma menor.
Es un acorde raro y escurridizo, que veremos en detalle más adelante, pero por ahora mejor concentrarnos en los cuatro acordes básicos…

Cómo se escribe?	Cómo se lee?	Cómo es la 3era?	Cómo es la 5ta?	Cómo es la 7ma?
maj7	"maj siete"	Mayor	Justa	Mayor
7	"séptima"	Mayor	Justa	Menor
m7	"menor séptima"	Menor	Justa	Menor
m7(b5)	"menor séptima bemol cinco"	Menor	Disminuida	Menor
°7	*"disminuido"*	*Menor*	*Disminuida*	*Disminuida (igual a 6ta mayor)*

Tocar los maj7 como si fueran maj6

En este momento voy a pedirte que me tengas fe. Si, lo sé, puede sonar raro…

Es que en este libro vamos a redefinir los acordes maj7 para que en lugar de tener 7ma mayor tengan 6ta mayor.

Cada vez que leas maj7 la idea es tocar ese acorde con 6ta mayor en vez de 7ma mayor. Esto sería un semitono debajo de la séptima menor: bajando desde la nota-raíz tendrías nota-raíz, 7ma mayor (un semitono debajo de la raíz), 7ma menor (un tono debajo de la raíz) y 6ta mayor (un tono y medio –es decir tres trastes- debajo de la raíz).



Desde la 8va de la nota raíz, bajando de a semitono encontrás la 7ma mayor, luego la 7ma menor y finalmente la 6ta mayor.

Usaremos el cifrado "Cmaj7" pero tocaremos "nota-raíz, 3era mayor, 5ta justa y 6ta mayor" (en vez de "nota-raíz, 3era mayor, 5ta justa y 7ma mayor").

Esto técnicamente debería escribirse "Cmaj6" pero, como todas las partituras usan "maj7", leeremos "maj7" pero lo tocaremos como si fuera un "maj6".

Por qué demonios tanto lío? No era más fácil tocar un maj7 como un maj7?!

La respuesta es no… no es más fácil. De hecho, te mete en un montón de problemas.

El acorde maj7 luce muy inocente, pero tiene una pila de excepciones extrañas que pueden ser simplificadas tocando la 6ta en lugar de la 7ma. **Por supuesto veremos más adelante cómo tocar la 7ma** (todos los acordes son maravillosos!), pero lo importante es poder hacer un plan para ir estrictamente de menos a más incorporando todos los aspectos de la armonía.

La razón principal de estas excepciones de los acordes maj7 tiene que ver con que la 7ma mayor -que pareciera un intervalo tan inocente- es de hecho un intervalo disonante. Probá por favor tocar lo siguiente:

NOTA-RAÍZ | NOTA-RAÍZ + 7MA MAYOR | NOTA-RAÍZ AGUDA | NOTA-RAÍZ AGUDA + 7MA MAYOR

TAB: 8 | 9 / 8 | 8 | 8 / 9

Veamos este ejemplo compás por compás:

1) Primero está únicamente la nota-raíz de un Cmaj7. Todo muy bien.

2) Después sumamos la 7ma mayor. Con una mano en el corazón… no suena un poco raro? Es decir, debería ser una nota muy normal y, sin embargo, hay algo extrañamente perturbador en esas dos notas sonando al mismo tiempo.

3) Ahora estamos tocando la nota-raíz, pero dos octavas más arriba. Como la 6ta cuerda está afinada igual que la 1era, es simplemente tocar lo mismo que en el primer compás, pero en la 1era cuerda. Ambas notas son un DO, y ambas están en el traste 8.

4) Ahora sumamos la 7ma mayor que estábamos antes tocando.

Ok, ese último compás sonó muy extraño!
Supuestamente un Cmaj7 es un hermoso acorde a partir del cual construimos todos los demás, pero contiene esta disonancia que nos obliga a tomar varias *precauciones especiales*. Por supuesto es un acorde muy útil y muy usado, pero admitamos que es un poco raro… quizás conviene empezar usando una nota que no sea la 7ma mayor, simplemente para usar un *punto de partida* a partir del cual sea más sencillo construir los demás acordes.

Entonces,
tocar los acordes maj7 como si fueran maj6 es una de las claves para poder hacer un plan lógico dentro de la armonía.

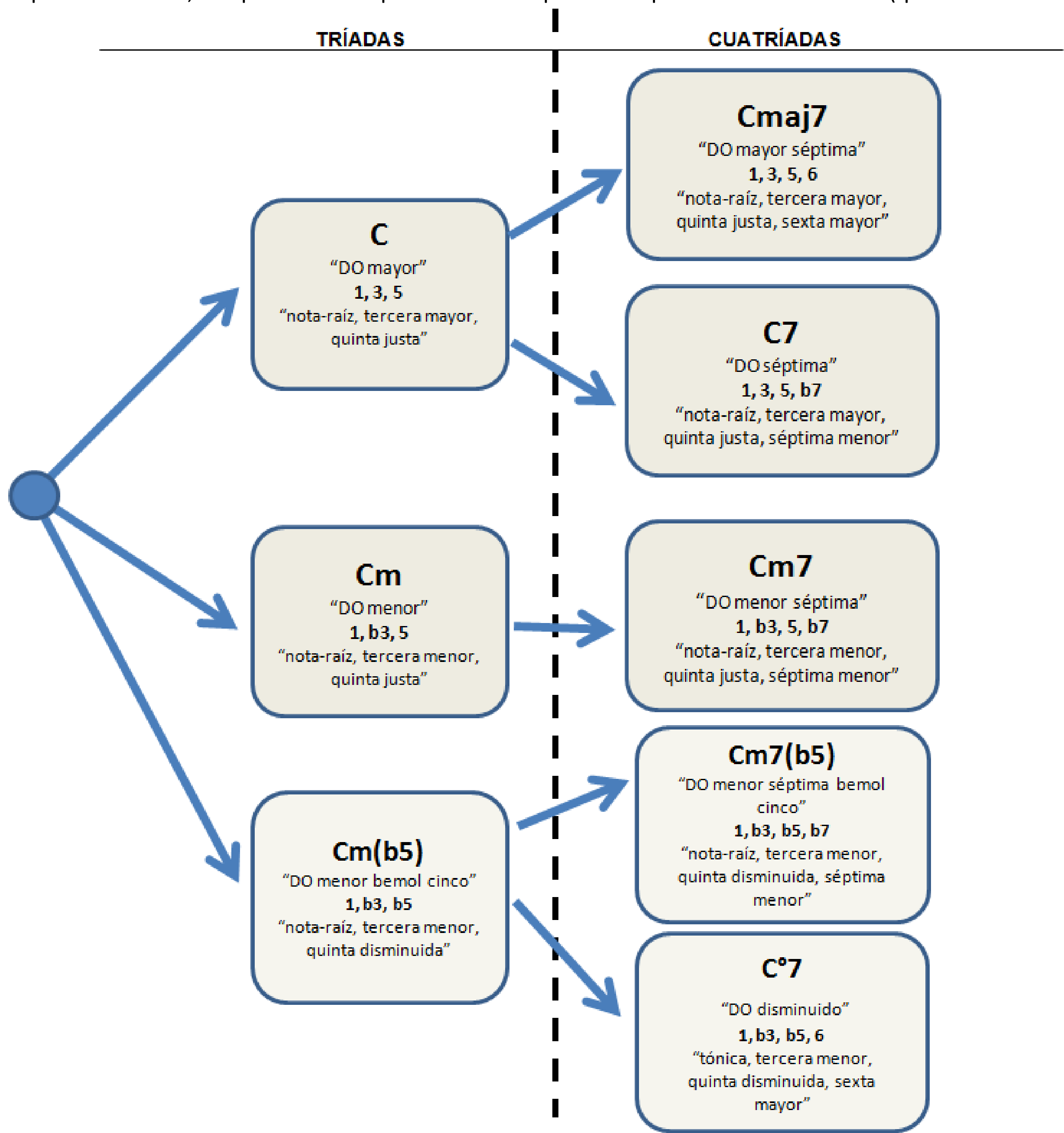
Estoy seguro de que a medida que recorramos el plan será evidente la razón de hacer este cambio… mientras tanto, por favor, teneme fe!

Pero, si la fe necesita un poco de ayuda de la razón,
también podés consultar “Adiós maj7, hola maj6” en el capítulo “Misceláneos”.

Ahí encontrarás la debida justificación de esta decisión.

Mapa de cifrados

Ya vimos el mapa de cifrados para las tríadas, así que ahora simplemente lo ampliaremos para ver las cuatríadas (que serían acordes de 4 notas).



Algunas cosas que merecen ser dichas del gráfico anterior:

- De la línea punteada hacia la izquierda están las tríadas; es exactamente lo que vimos en el capítulo anterior. De ahí hacia la derecha están los cuatro tipos de cuatríadas que manejaremos. Podés ver las flechas que muestran cómo la tríada se amplía, al incorporar la 7ma, hacia distintos tipos de cuatríada… por ejemplo, la tríada mayor puede incorporar la 7ma mayor para llegar a la cuatríada "maj7", o bien puede incorporar una 7ma menor para ser una cuatríada "7" ("séptima").

- Verás que el Cm(b5), el Cm7(b5) y el Cdim tienen menor tamaño que los demás recuadros. Esto es para reflejar que son acordes no tan frecuentes como los demás que aparecen en el gráfico.

- Recién lo hablamos pero, por las dudas, aclaro nuevamente eso de "tocar los maj7 como si fueran maj6". Más allá de que un acorde maj7 teóricamente es "nota-raíz, 3era mayor, 5ta justa y 7ma mayor" en la práctica lo tocaremos como "nota-raíz, 3era mayor, 5ta justa y 6ta mayor". Para más información respecto a esta decisión, por favor consultá "Adiós maj7, hola maj6" en la sección "Misceláneos".

- Tal cual vimos en el capítulo de tríadas, a la estructura cuyos intervalos son "nota-raíz, tercera menor y quinta disminuida" la llamaremos "tríada menor bemol cinco" (más allá de que suelen llamarla "tríada disminuida"). En la sección "Misceláneos" podés tener más información al respecto, bajo el título "Adiós tríada disminuida, hola tríada menor bemol cinco"

Ya está claro que hay cuatro tipos de cuatríadas,
así que ahora es cuestión de ver cómo se arman sobre el mango de la guitarra.

Diagramas

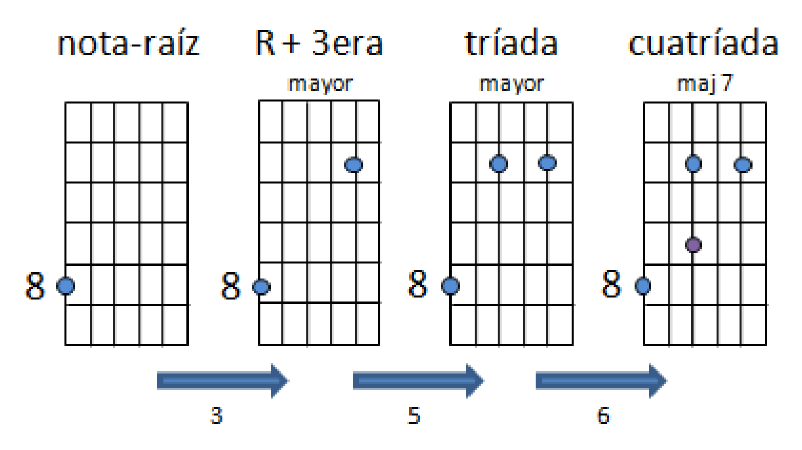
Tenemos cuatro cuatríadas, y cinco posiciones para cada una de ellas.

Diagramas para cuatríada maj7

Esto es tan simple como agarrar los diagramas de tríada mayor y sumarle la 6ta (no la 7ma, por lo antes visto!) en algún lugar que nos quede cómodo. Puede ser que *cómodo* no sea el criterio "exacto y científico" que estabas esperando leer en un libro pero, definitivamente, es lo que tu mano estará esperando al tocar!

6ta izquierda

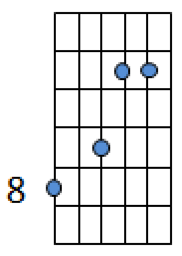
Si tenés claro cómo es la tríada mayor (y si ése no es el caso sería bueno volver a mirar el capítulo anterior…), es simplemente sumarle la 6ta a ese diagrama.



Habrás visto que la 5ta y la 6ta están ambas en 4ta cuerda. Eso significa que, si usás este diagrama para tocar la 6ta, no podrás tocar la 5ta…
ningún problema, de hecho es útil hacer acordes con la menor cantidad de notas y, sinceramente, la 5ta no agrega demasiado color en estos acordes.
Si no tocás la 6ta, es la misma digitación que si fuera una tríada; si agregás esta 6ta, la digitación sería dedo 1 en segunda cuerda, dedo 3 en cuarta y dedo 4 en sexta.

Por favor fijate que aunque el gráfico diga "acorde maj siete"la nota que estamos sumando no es la 7ma sino la 6ta.
Es por eso que la flecha (de abajo a la derecha) dice "6".

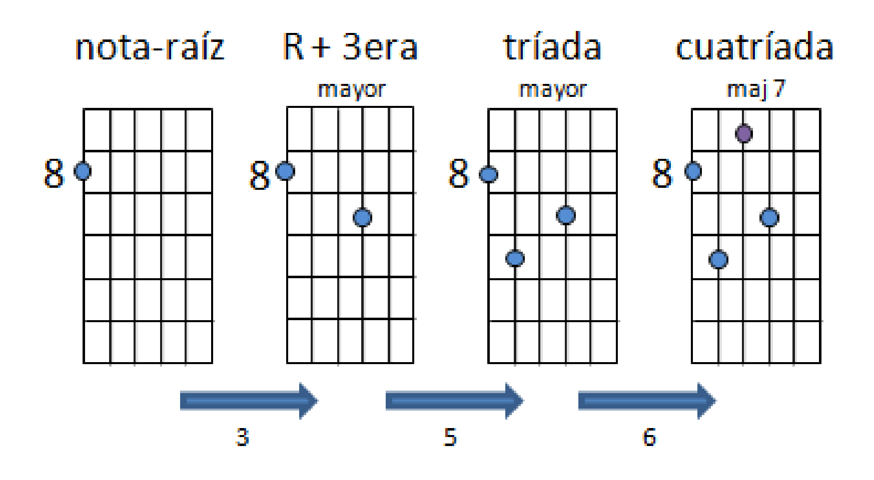
También podés agregar la 8va de la nota-raíz para facilitar el armado del acorde. En este caso tendrías dos veces la nota-raíz, lo cual no está nada mal.



Esto simplifica el trabajo de mano derecha, ya que no hay tantas cuerdas que deban ser salteadas.
El dedo 1 hace una cejilla en tercera y segunda cuerda, el dedo 3 se encarga de la cuarta cuerda y el dedo 4 toca la nota-raíz en sexta cuerda.

6ta derecha

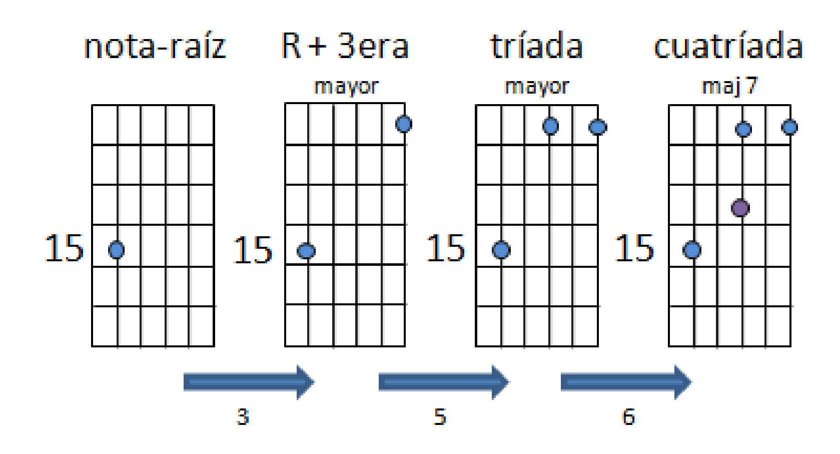
Nos lleva a un acorde muy útil, muy usado y, además, relativamente fácil de tocar. Bueno, bonito y barato.



Podés usar dedo 1 en 4ta cuerda, dedo 2 en sexta, dedo 3 en tercera y dedo 4 en quinta.

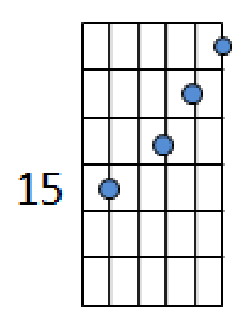
5ta izquierda

Al igual que pasó en 6ta izquierda, la 5ta del acorde queda en la misma cuerda que la 6ta… así que para tocar la 6ta (que está en tercera cuerda) tenés que sacrificar la 5ta del acorde:



Para tocar este diagrama con la 6ta del acorde, te recomiendo usar dedo 1 en primera cuerda, dedo 3 en tercera y dedo 4 en quinta.

También podés tocar la 8va de la nota-raíz para que sea más sencillo de tocar. Ejemplo para Cmaj7 (que, repito nuevamente, tocamos como si fuera un Cmaj6):

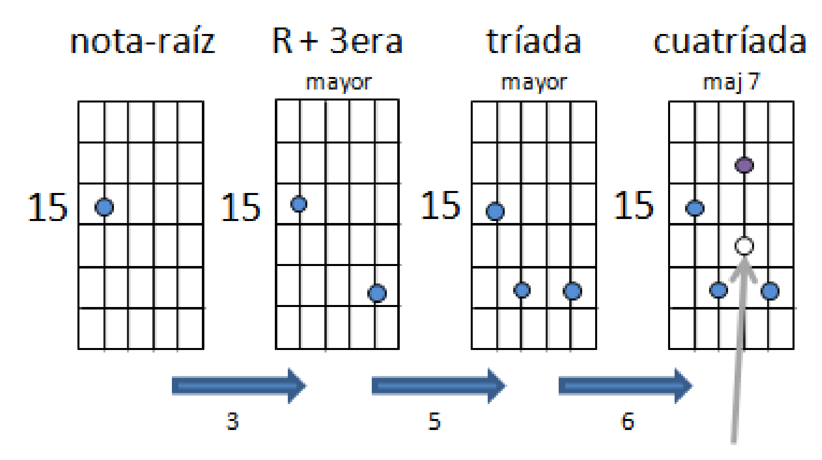


La digitación es una escalera casi perfecta… dedo 1 en primera cuerda, dedo 2 en segunda, dedo 3 en tercera y dedo 4 en quinta.

5ta derecha

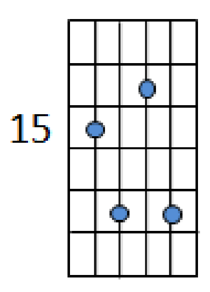
Si te fijás de tocar el último diagrama que aparece a continuación (y considero que lo ideal es leer este libro con la guitarra en la mano, tocando todo lo que ves), puede que te resulte algo complicado… en el traste 15 quizás no es tan problemático, pero si te vas a posiciones más graves (hacia el clavijero) la mayor distancia entre trastes forzará a estirar la mano.

Es por eso que, como excepción en este caso, no está mal tener en cuenta cómo sería este acorde tocando la auténtica 7ma (en vez de reemplazarla por la 6ta como hacemos en otras posiciones).



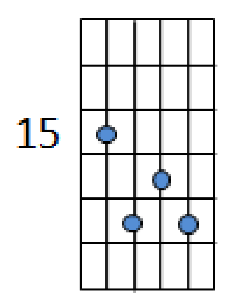
Para usar la 6ta del acorde, podés usar dedo 1 en tercera cuerda, dedo 2 en quinta, dedo 3 en cuarta y dedo 4 en segunda… probalo, por favor, para ver que no es lo más cómodo del mundo. Es por eso que digo que, si hacés la 7ma en vez de la 6ta (como excepción para esta posición), te queda algo mucho más lógico: dedo 1 en quinta cuerda, dedo 2 en tercera, dedo 3 en cuarta y dedo 4 en segunda. Un verdadero alivio.

Entonces, este sería un Cmaj7 tocado como Cmaj6:



Te recomiendo dedo 1 en tercera cuerda, dedo 2 en quinta, dedo 3 en cuarta y dedo 4 en segunda. Nada fácil, pero no digas que no te avisé!

Mientras que el siguiente es un Cmaj7 tocado como Cmaj7:

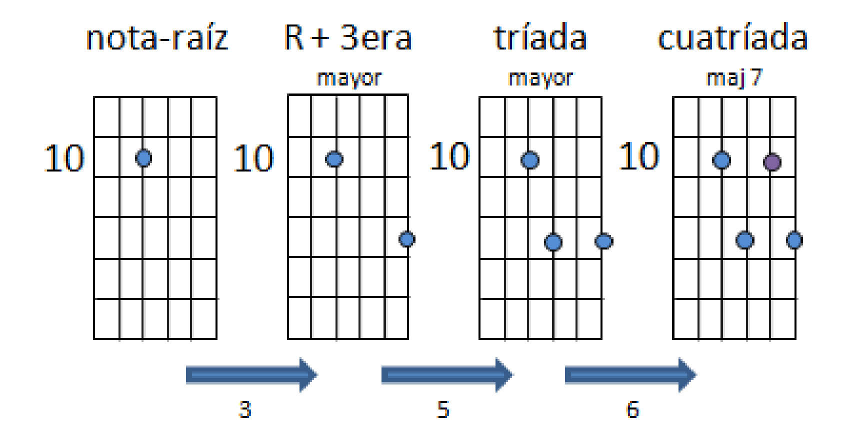


Ahora es dedo 1 en quinta cuerda, dedo 2 en tercera, dedo 3 en cuarta y dedo 4 en segunda.

… lo confieso, esta última opción es mucho más fácil de tocar!

4ta derecha

Bien fácil… un lujo.



Podés hacer una cejilla con dedo 1, que cubra la cuarta y segunda cuerda.
Después es simplemente usar el dedo 2 en tercera cuerda y el dedo 4 en la primera.

Ok,
ya tenemos los diagramas para los acordes maj7, que tocamos como maj6.

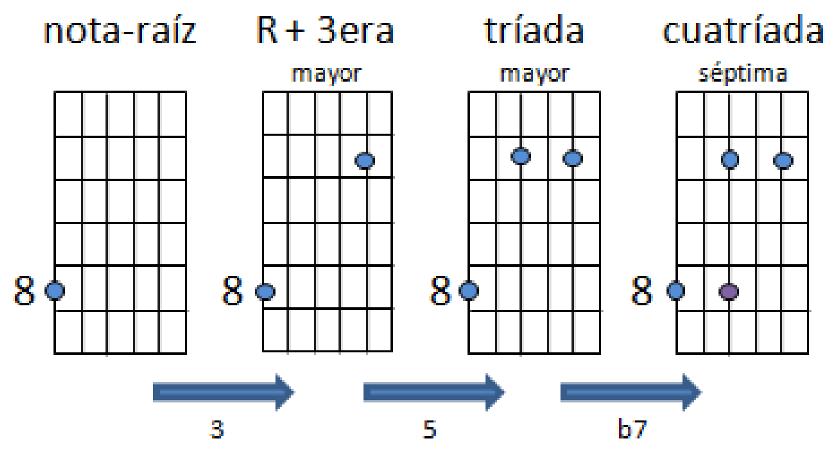
Faltan tres tipos más de cuatríadas!

Diagramas para cuatríada de séptima (acordes dominantes)

Veamos ahora cómo serían los diagramas para nota-raíz, 3era mayor, 5ta justa y 7ma menor.

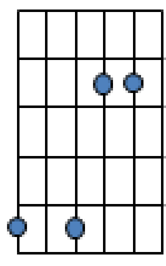
6ta izquierda

Pues bien, empecemos por la posición cuya nota-raíz está en 6ta cuerda y que provoca que la mano sobresalga hacia el lado izquierdo. Verás que la 7ma (menor en este caso), está en la misma cuerda que la 5ta del acorde… por lo tanto, para tocar este diagrama con 7ma hay que sacrificar la pobre 5ta.



Si lo tocás sin 7ma, es lo mismo que una tríada. Para agregar la 7ma menor, te recomiendo usar dedo 1 en segunda cuerda, dedo 3 en sexta y dedo 4 en cuarta.

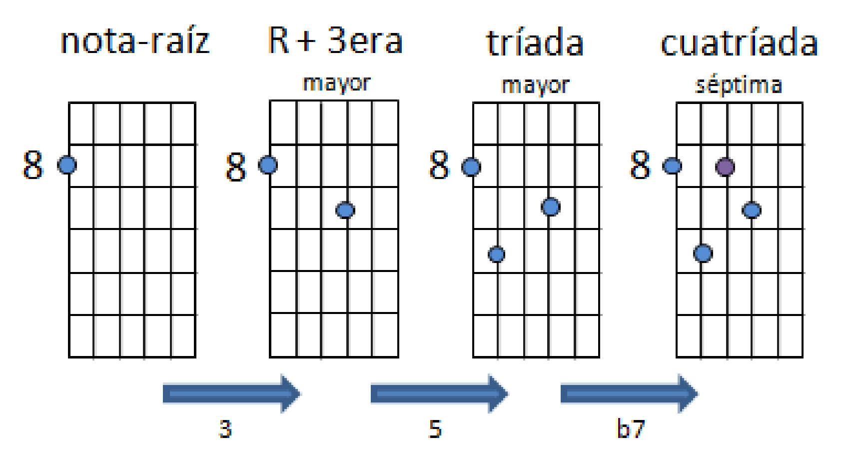
Podrías octavar (tocar "una octava más aguda") la nota-raíz para hacer que el acorde resulte más sencillo de tocar:



Esto sería una cejilla en la que el dedo 1 cubre segunda y tercera cuerda, y luego el dedo 3 va a sexta cuerda y el dedo 4 a cuarta.

6ta derecha

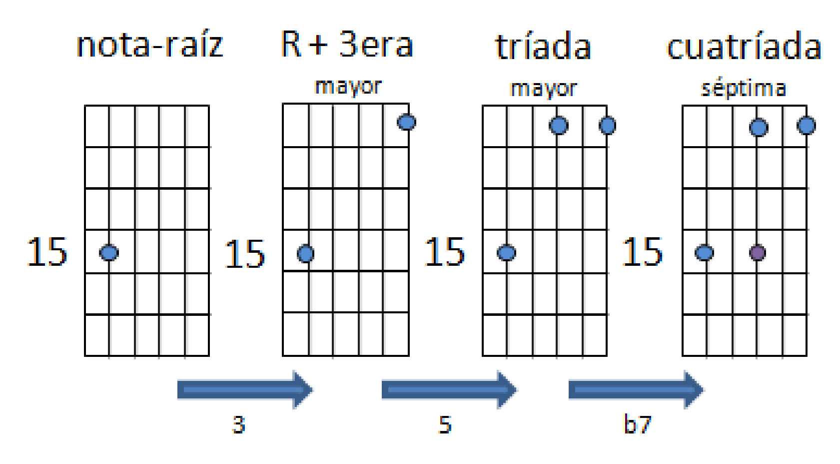
Un acorde que todos conocemos, aunque por ahora solo estamos usando las cuatro cuerdas más graves.



Podés hacer una cejilla con el dedo 1, para sexta y cuarta cuerda, y después usar el dedo 2 en tercera cuerda y el dedo 3 en quinta.

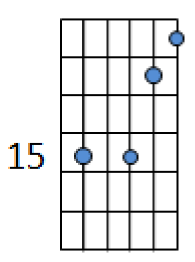
5ta izquierda

Tal cual había pasado antes, la 7ma menor y la 5ta del acorde están en la misma cuerda. Así que hay que elegir tocar una u otra.



Sin la 7ma sería una tríada tal cual vimos en el capítulo anterior… así que para tocarlo como cuatríada te recomiendo usar dedo 1 en primera cuerda, dedo 3 en quinta y dedo 4 en tercera.

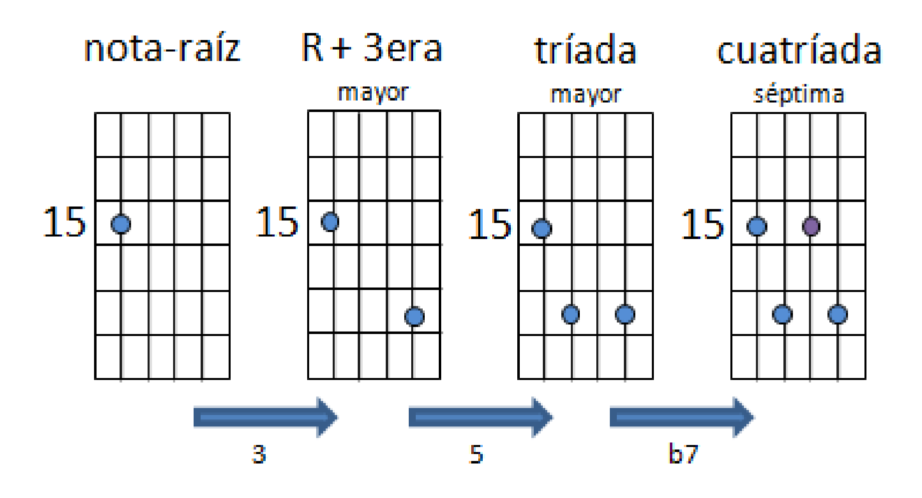
Podés octavar la nota-raíz, si te dan ganas… esto simplifica el trabajo de la mano derecha, porque no hace falta saltear tantas cuerdas:



Para esto, conviene usar dedo 1 en primera cuerda, dedo 2 en segunda, dedo 3 en quinta y dedo 4 en tercera.

5ta derecha

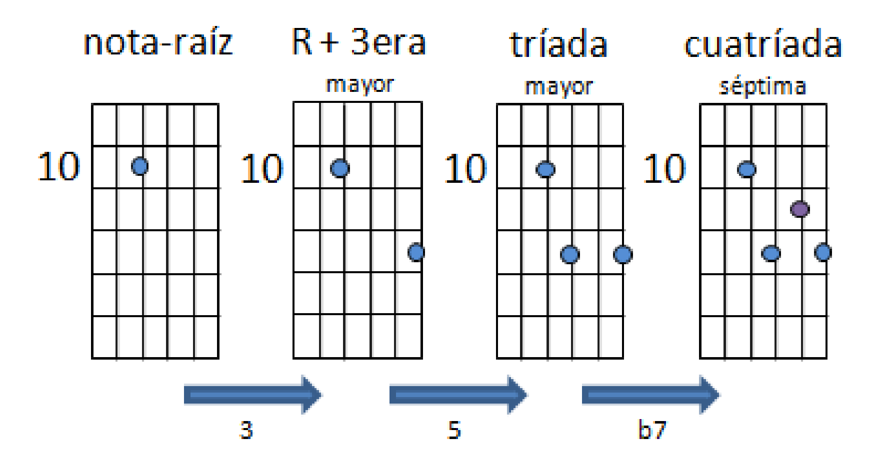
Un diagrama muy conocido… al fín!



Suele tocarse haciendo una cejilla con dedo 1, para las notas de quinta y tercera cuerda,
y después el dedo 3 va a cuarta cuerda mientras que el dedo 4 se ocupa de la segunda.

4ta derecha

Última posición para los acordes dominantes.



Podés usar dedo 1 en cuarta cuerda, dedo 2 en segunda, dedo 3 en tercera y dedo 4 en primera.

Ya basta de acordes mayores.
Vamos con el acorde “menor séptima”.

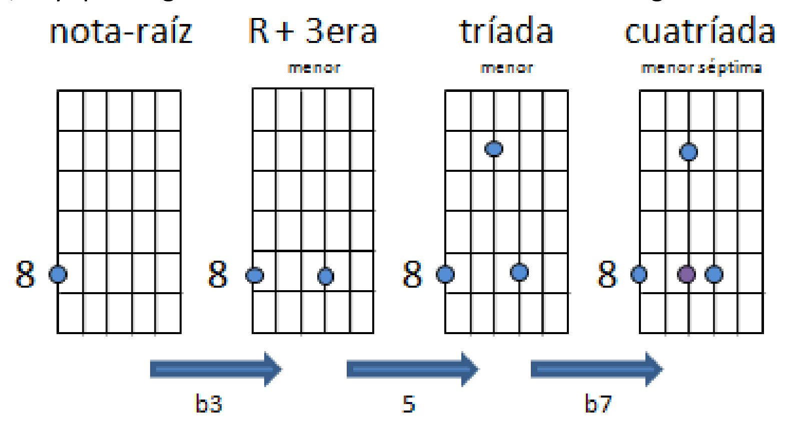


Diagramas para cuatríada m7

Nota-raíz, 3era menor, 5ta justa y 7ma menor. Allá vamos!

6ta izquierda

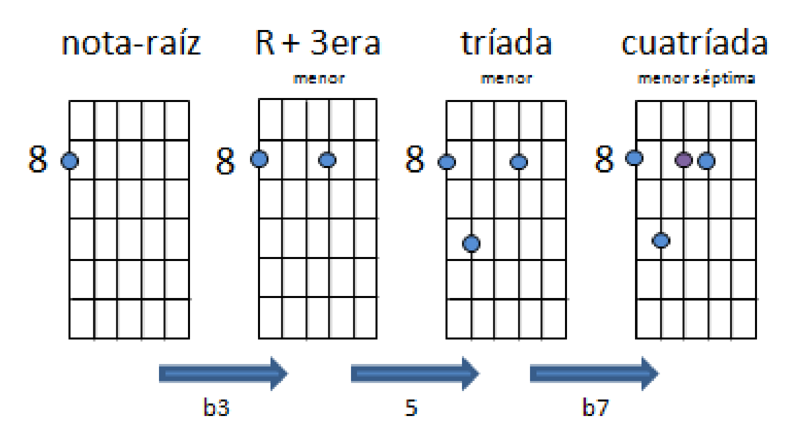
Primera posición para esta cuatríada. Nuevamente, hay que elegir entre tocar la 5ta o la 7ma de este diagrama.



Si no querés la 7ma, es simplemente una tríada… para tocarlo como cuatríada te recomiendo usar dedo 2 en sexta cuerda, dedo 3 en cuarta y dedo 4 en tercera. Puede que no sea una digitación muy natural, lo admito, pero es una manera de garantizar estar efectivamente en "sexta izquierda".

6ta derecha

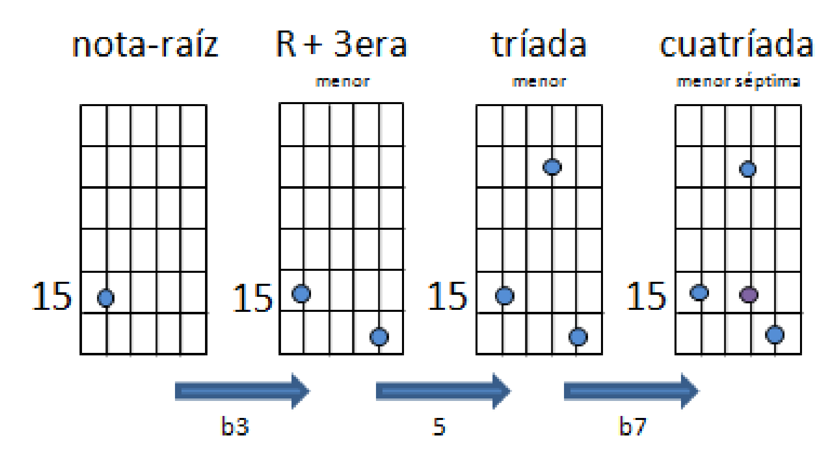
Cuatro notas con solo dos dedos. Un diagrama *eficiente*, se podría decir.



Una valiente cejilla cubre sexta, cuarta y tercera cuerda. Luego el dedo 3 hace lo que mejor sabe hacer en quinta cuerda.

5ta izquierda

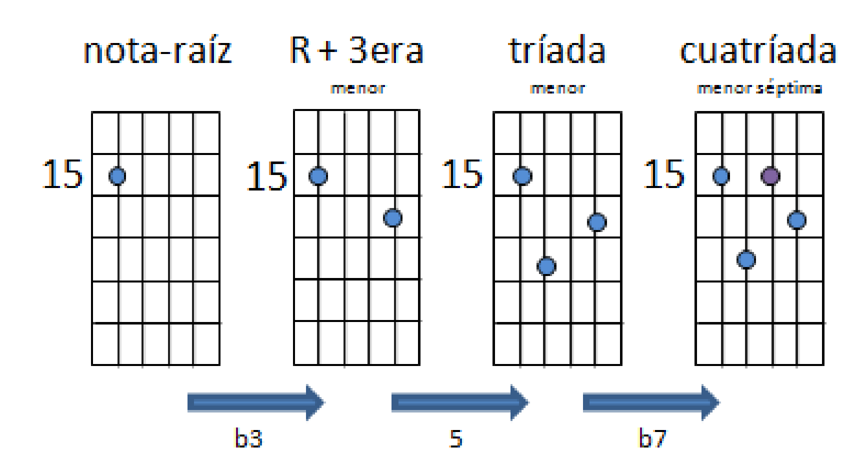
Como ya pasó varias veces antes, la 7ma hace que no podamos tocar la 5ta.



Para tocarlo con 7ma, y asegurar estar en posición quinta izquierda, hay que usar dedo 2 en quinta cuerda, dedo 3 en tercera y dedo 4 en segunda. Otra opción, que siempre es interesante, es hacer una cejilla con dedo 3 cubriendo quinta y tercera cuerda; el dedo 4 sigue en segunda cuerda.

5ta derecha

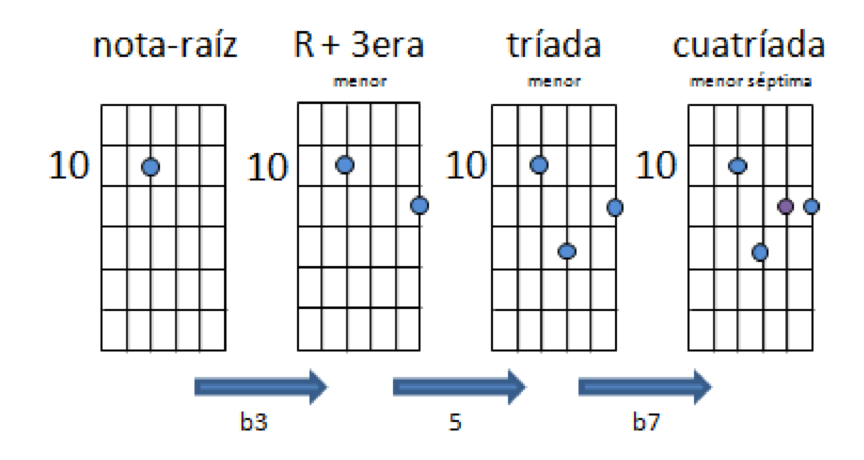
Hey, este es un viejo amigo!



Una sencilla cejilla de dedo 1 cubre quinta y tercera cuerda; dedo 2 va en segunda cuerda y dedo 3 en cuarta.

4ta derecha

La última posición para las cuatríadas m7.



Hay –al menos- dos opciones de digitación.
La más habitual es usar dedo 1 en cuarta cuerda, dedo 2 en segunda, dedo 3 en primera y por último dedo 4 en tercera.
Sin embargo, a veces es conveniente usar dedo 1 en cuarta cuerda, una cejilla con dedo 2 cubriendo segunda y primera cuerda, y el dedo 3 en tercera cuerda.
Esto requiere cierta costumbre, pero lo bueno es que te deja un dedo liberado para lo que sea que te den ganas de tocar.

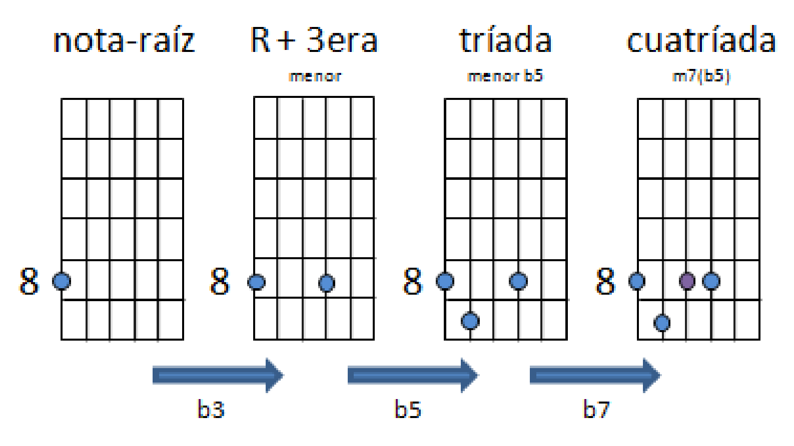
Seguís estando, ahí? Bien, me alegro.
Sólo falta una cuatríada… vamos todavía!

Diagramas para cuatríada m7(b5)

Teniendo el acorde menor séptima solo resta bajar la 5ta para tener el acorde menor siete bemol cinco.

6ta izquierda

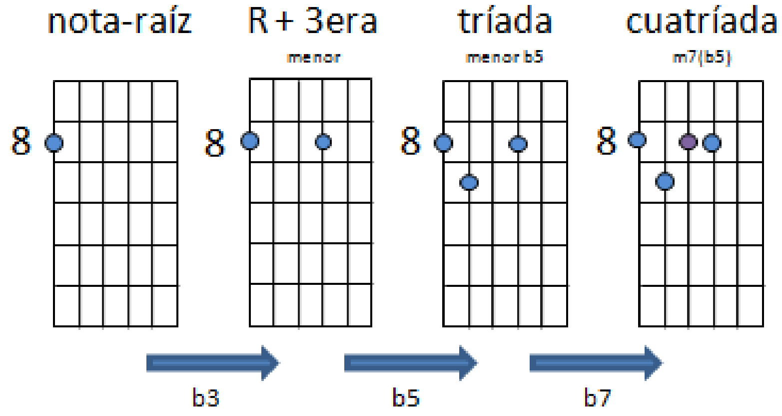
El diagrama no luce raro, pero la digitación que necesitamos para 6ta izquierda es un tanto "curiosa", por decirlo de algún modo.



Para asegurar que la posición sea 6ta izquierda, no nos quedan muchas opciones... podés usar el dedo 2 como cejilla entre sexta y cuarta cuerda, el dedo 3 en tercera y el dedo 4 en quinta. Sí, una extraña cejilla con dedo 2. Si esto te mete en muchos líos, acá entre nosotros confieso que podés usar la digitación de 6ta derecha (a continuación).

6ta derecha

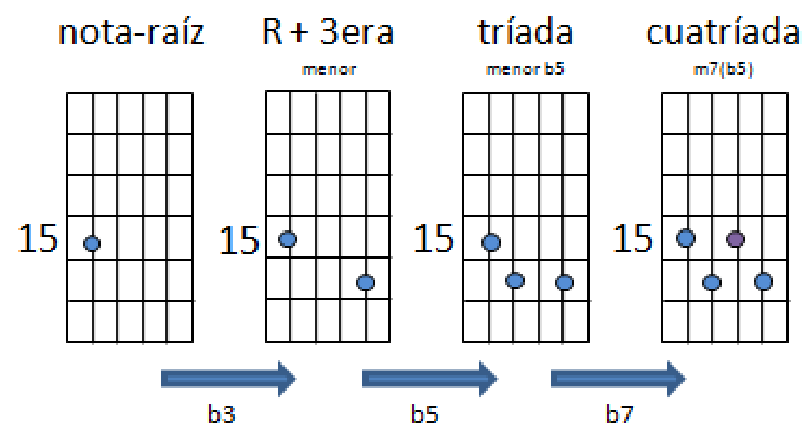
Son las mismas notas que antes, pero con una digitación mucho más amistosa.



Sencillo... cejilla con dedo 1 para sexta, cuarta y tercera cuerda; después dedo 2 en quinta.

5ta izquierda

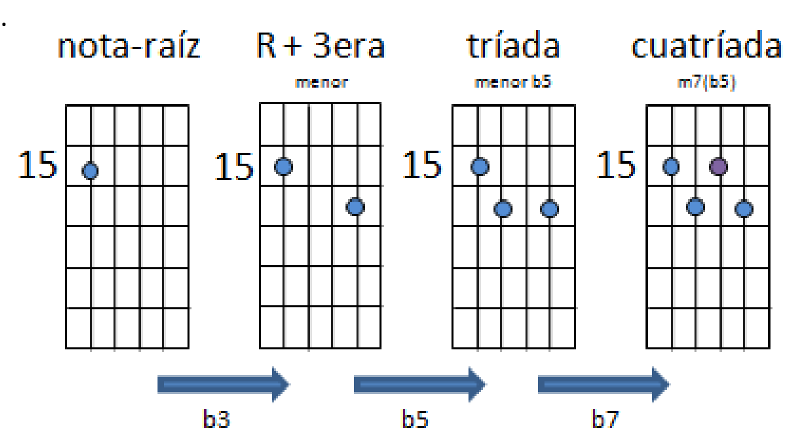
Nuevamente, la idea es que la mano quede *con ganas* de ir hacia la izquierda. Yo lo toco haciendo una cejilla con dedo 2 pero, por supuesto, tocalo de la manera que te resulte lógica siempre teniendo en cuenta que la mano debe ir hacia la izquierda para estar efectivamente en esta posición. A la más mínima desconcentración de pronto estás en 5ta derecha en vez de 5ta izquierda… lo cual puede provocar cataclismos y/o similares catástrofes ambientales.



Es un poco raro, pero te recomiendo hacer una cejilla con dedo 2 cubriendo quinta y tercera cuerda, y luego usar dedo 3 en cuarta cuerda y dedo 4 en segunda. Por supuesto, también podés hacerla fácil usando la misma digitación que la posición "5ta derecha" (a continuación).

5ta derecha

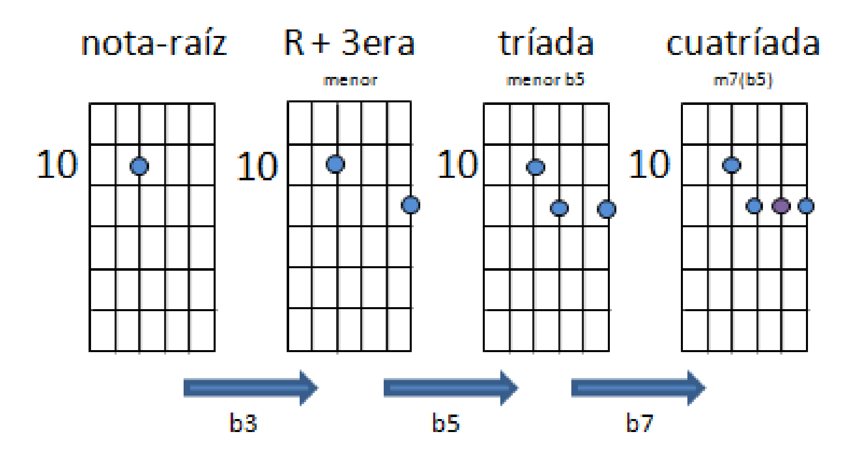
Este diagrama es más fácil. El mundo está a salvo.



Lo más sencillo es hacer una cejilla con dedo 1, para quinta y tercera cuerda, y después usar dedo 2 en cuarta cuerda y dedo 3 en segunda. También podrías usar dedo 1 en quinta cuerda, dedo 2 en tercera, dedo 3 en cuarta y dedo 4 en segunda.

4ta derecha

Nuestra fiel 4ta derecha, siempre sencilla de tocar. Un soplo de aire fresco.

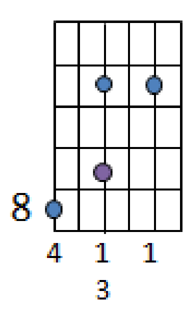


Hay varias opciones para digitación pero, como en tantas otras cosas de la vida, la mejor opción es también la más sencilla: Dedo 1 en cuarta cuerda y una cejilla con dedo 2 se ocupa del resto.

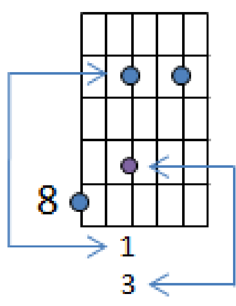
Resumen

Antes de concentrar todos los diagramas en un mismo lugar, quiero contarte el modo en el que estaré escribiendo la digitación. Como a veces hay más de una nota por cuerda (por lo tanto tenés que elegir una u otra de estas notas), los números por debajo indican qué digitación usar dependiendo de cuál nota estés tocando.

Pongamos como ejemplo este diagrama:



En cuarta cuerda podés tocar ya sea el traste 5 o el traste 7. Si tocás el traste 5, usás el dedo 1; si tocás el traste 7, usás el dedo 3. Es por eso que debajo de esa cuerda dice “1” con un “3” por debajo.

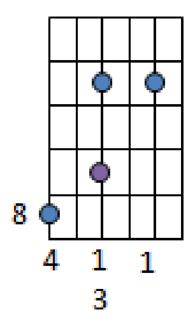


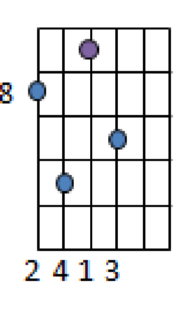
Más allá que haya opciones de elegir una u otra nota en determinada cuerda, las digitaciones siempre reflejarán lo más lógico para poder tocar cuatríadas.
Dicho sea de paso, por las dudas repito aquello de que **todas las digitaciones son contextuales:** dependen del acorde que viene antes, del acorde que viene después y de demás cuestiones de *contexto*. Por lo tanto te recomiendo ser flexible al respecto, y no necesariamente usar siempre la misma digitación para un determinado diagrama.

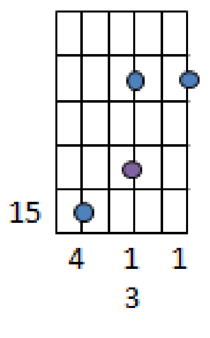
Aclarado?
Perfecto, sigamos adelante.

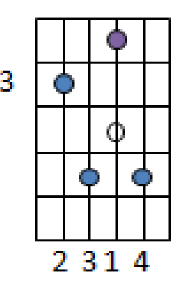
Diagramas para cuatríadas maj7

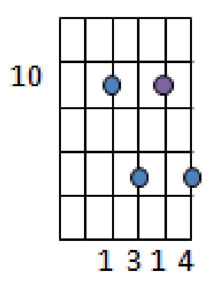
… que tocamos como si fueran maj6. Cinco diagramas para Cmaj7:







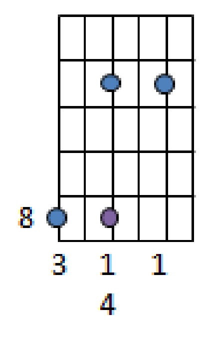


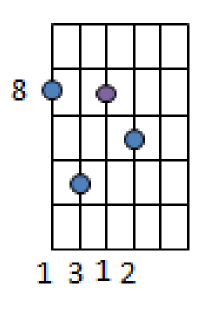


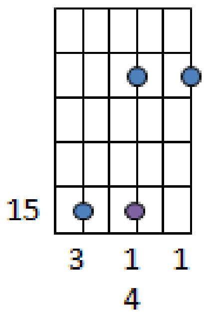
El cuarto diagrama resulta más sencillo tocar con 7ma en vez de 6ta; por eso es que la 7ma está marcada como un círculo vacio.
Si decidís tocar este acorde con 7ma, la digitación sería dedo 1 en quinta cuerda, dedo 2 en tercera, dedo 3 en cuarta y dedo 4 en segunda. Mucho más fácil…

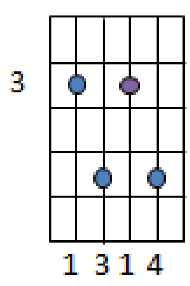
Diagramas para cuatríadas de séptima (acordes dominantes)

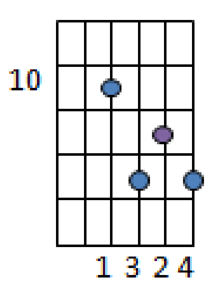
Cinco diagramas para C7.





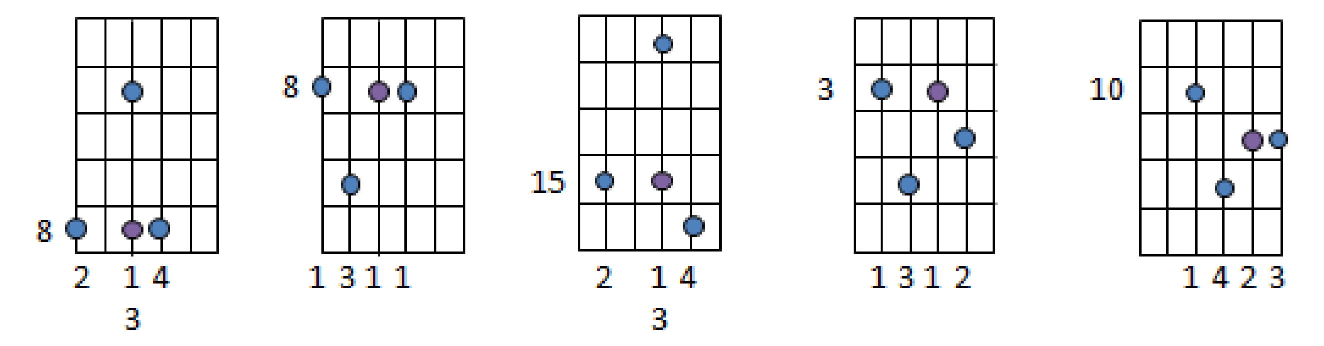






Diagramas para acordes menor séptima

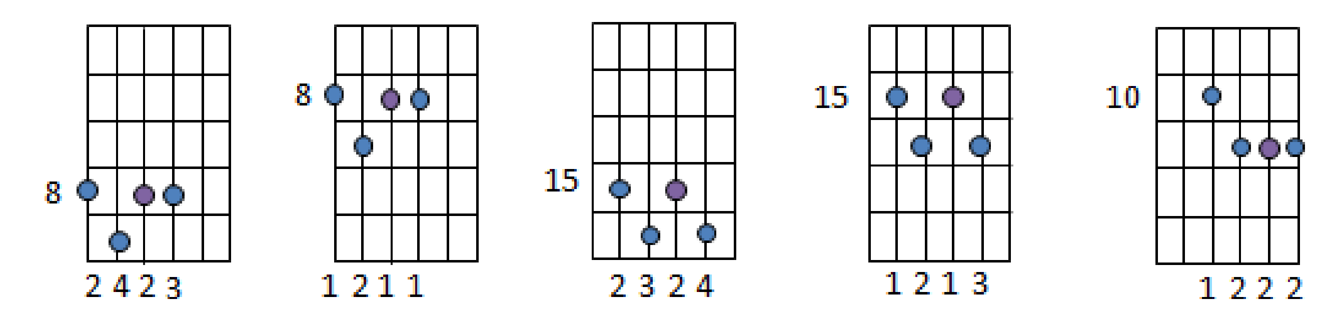
Los diagramas para un Cm7.



Al tercer diagrama también podrías hacerlo con una cejilla de dedo 3 que cubra quinta y tercera cuerda.
El quinto diagrama podrías hacerlo con una cejilla entre segunda y primera cuerda; por lo tanto, la digitación no sería "1 4 2 3" sino "1 3 2 2".

Diagramas para acordes menor séptima bemol cinco

El bicho raro de la familia, pero igual lo queremos.

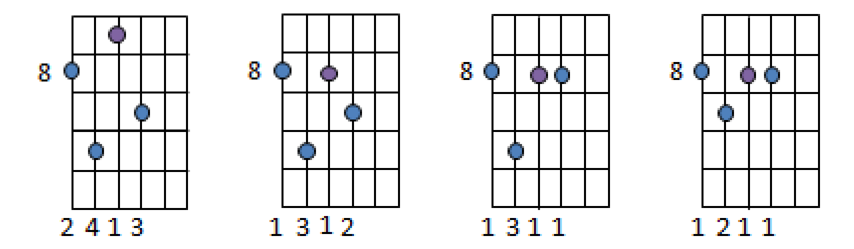


Por favor acordate que todo está más que bien si preferís tocar el primer diagrama con la digitación del segundo. Claramente es una manera de evitar problemas!
Algo similar sucede en el tercer diagrama. Ah, y el cuarto diagrama también puede ser tocado usando "1 3 2 4", en vez de con la cejilla antes indicada.

Solo una nota de diferencia

Se entiende cómo es tan solo una nota la que varía entre las distintas cuatríadas, cierto? Si querés, por favor volvé al arpegio maj7 y re-hacé el camino hasta el m7(b5), en una misma posición (por ejemplo, 6ta derecha).

- Tocás una "cuatríada maj7".
- Subís la 6ta mayor para llegar a la 7ma menor y lográs la "cuatríada de séptima".
- Bajás la 3era y tenés la "cuatríada menor siete".
- Bajás la 5ta y tenés la "cuatríada menor siete bemol cinco".



El primer diagrama corresponde a un "maj7". Despues es "7", "m7" y por último "m7(b5)".

Esto sería el camino desde "el más mayor" de los acordes hasta "el más menor".
Te recomiendo pasar un rato con esto hasta que resulte absolutamente lógico y evidente.

Análisis

Así que tenemos cuatro tipos de "cuatríadas de 4 notas". Dependiendo del cifrado que leamos hay que elegir cuál cuatríada tocar.

Veamos algunos ejemplos:

- Sobre Amaj7, obviamente será la cuatríada "LA maj siete".
- Sobre A7, será la cuatríada "LA séptima".
- Sobre Am7, será la cuatríada "LA menor séptima".
- Sobre Am7(b5), será la cuatríada "LA menor séptima bemol cinco".

Fácil, eh?
Es realmente trivial, porque los acordes básicos tienen cuatro notas y es justamente esa cantidad de notas las que estamos tocando.

Pero, por las dudas, veamos algunos otros casos:

- Sobre A7(b9), será la cuatríada "LA séptima"; igual que si fuera A7 (sin el "b9"). Ese "b9" es una *tensión* llamada "la novena menor del acorde", y es algo que por ahora no es relevante; por lo tanto, a la hora de elegir cuál cuatríada tocar, *no son relevantes las tensiones del acorde*.
- Sobre A ("LA mayor", sin especificar séptima mayor o menor)… mmm, esto es raro: podría ser Amaj7 o A7. Hay que mirar la progresión de acordes para determinar si es con séptima mayor o con séptima menor. Más adelante veremos métodos para deducir esto, usando la armonización de la escala. Mientras tanto, es bueno recordar que el oído es nuestro amigo! Simplemente fijate si suena mejor tocarlo como "maj7" o como "7" y, de paso, podés agarrar una lapicera y corregir la partitura: siempre debería aclarar si es "maj siete" o "séptima", ya que son dos funciones muy distintas. El acorde maj7 es naturalmente un lugar de reposo y el acorde de séptima (dominante) suele ser un lugar de tensión.

De a poco, esta sección de "análisis" ya no es tan ridícula como en secciones anteriores. Solo como diversión, podés leer la parte de "análisis" del capítulo de "Nota-raíz"; la vida era sencilla entonces!

Hora de practicar,
cuatridicemos las progresiones de acordes!

Práctica

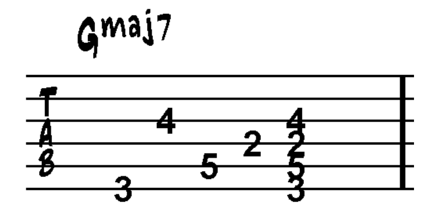
Me parece muy importante saber dónde está la 3era, la 5ta y la 7ma al tocar un acorde. Por lo tanto, verás que mi recomendación es empezar a tocar los intervalos en orden: primero nota-raíz, después la 3era, luego la 5ta y por último la 7ma (6ta en caso de los maj7). Como las cuatríadas tienen cuatro notas sobre cada acorde, es fundamental tener en claro cuál de estas notas estás tocando.

Tocar de esta manera genera muchos saltos de púa (para aquellos que usan púa, claro!), lo cual es un entretenido desafío técnico. Lo bueno es que esto lleva a generar la costumbre de que no hace falta siempre tocar cuerdas contíguas, y que *saltear cuerdas* (por ejemplo: pasar de 1era a 4ta cuerda en medio de una frase) es siempre un recurso interesante. Por otra parte, las tablaturas que verás a continuación también pueden ser la oportunidad perfecta para practicar –si es que tenés ganas- la técnica híbrida. Me refiero con esto a tocar la nota más grave con la púa pero usar los demás dedos de mano derecha para las otras notas de la frase; sería algo así como una técnica de guitarra clásica pero usando la púa en vez del pulgar.

Estos saltos de cuerda además provocan un dibujo interesante con una melodía angular… se genera un sonido con un *toque barroco*; un “Bach de bajo presupuesto”, se podría decir.

Respecto al ritmo

En las tablaturas de las próximas hojas verás que los compases lucen de este modo:



El ritmo es sencillo de interpretar:

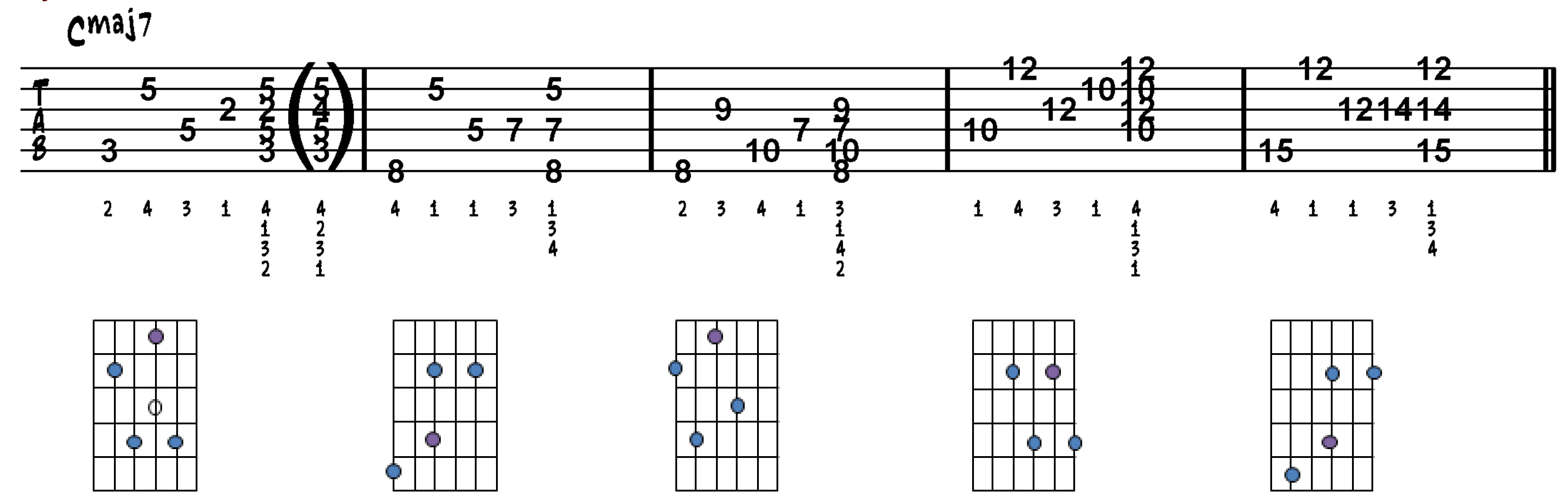
- Las primeras cuatro notas son corcheas, “1 y 2 y”. Por lo tanto, ocupan los primeros dos tiempos del compás.
- El acorde que aparece a continuación ocupa los dos tiempos restantes.

Muy simple: sería como decir “un y dos y tressssss”.
(el “tresssss” es el acorde que aparece en cada compás)

Practicando sobre "DO mayor"

El audio de la base llamada "C mayor" no tiene séptima; por lo tanto, podés sobre ese mismo audio tocar ya sea un Cmaj7 o un C7.

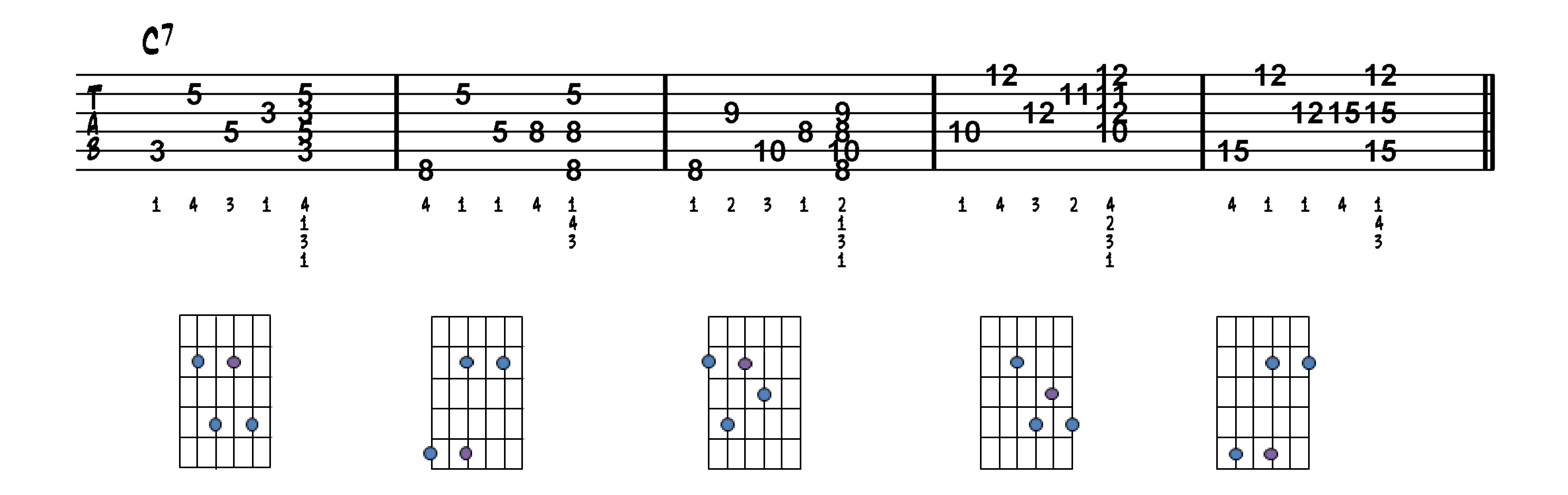
Como Cmaj7



El primer acorde, cuando se toca como un Cmaj6, es un estiramiento nada trivial…
por eso tenés la otra opción (escrita entre paréntesis en la tablatura) que, al incorporar la 7ma mayor en vez de la 6ta mayor, transforma al acorde en algo mucho más amable para la mano.

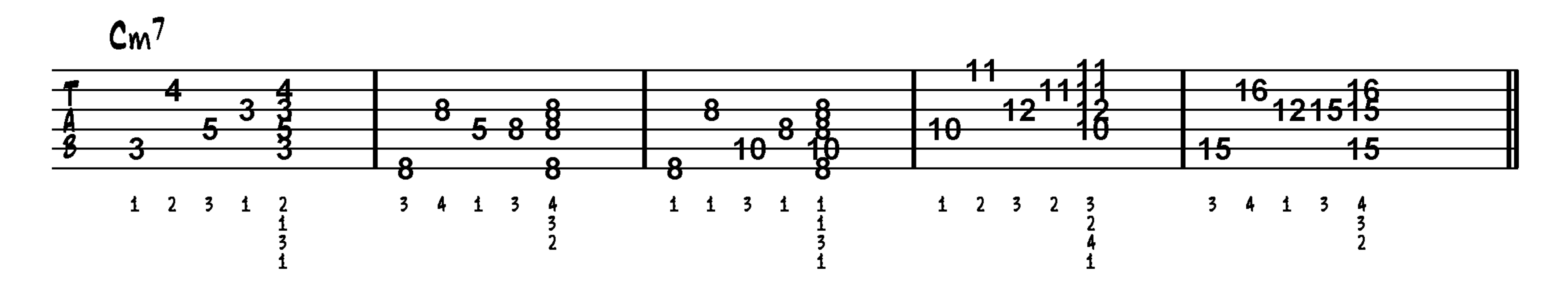
Como C7

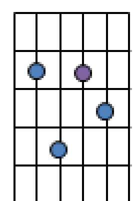
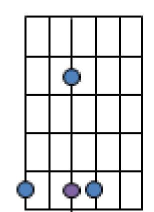
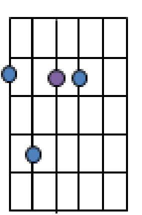
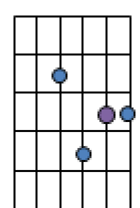
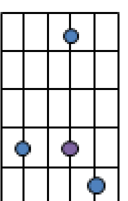
Seguimos sobre la base llamada “DO mayor”, pero ahora hacemos que corresponda a un acorde con 7ma menor.



Practicando sobre "DO menor"

Casi lo mismo que C7, simplemente que la 3era está un semitono abajo para transformarse en una 3era menor.



Seguimos viaje,
próxima estación: SOL.

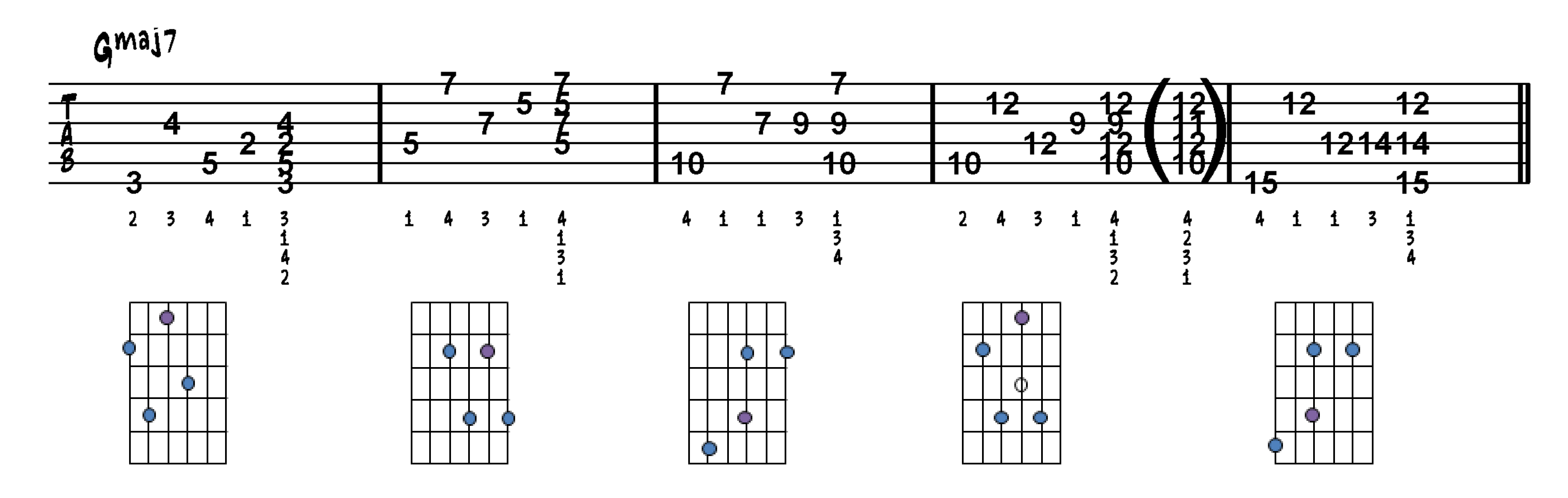


Practicando sobre “SOL mayor”

Lo mismo que antes pero ahora en SOL en vez de DO. Nuevamente, se puede usar la misma base para practicar ya sea un Gmaj7 o un G7.

Como Gmaj7

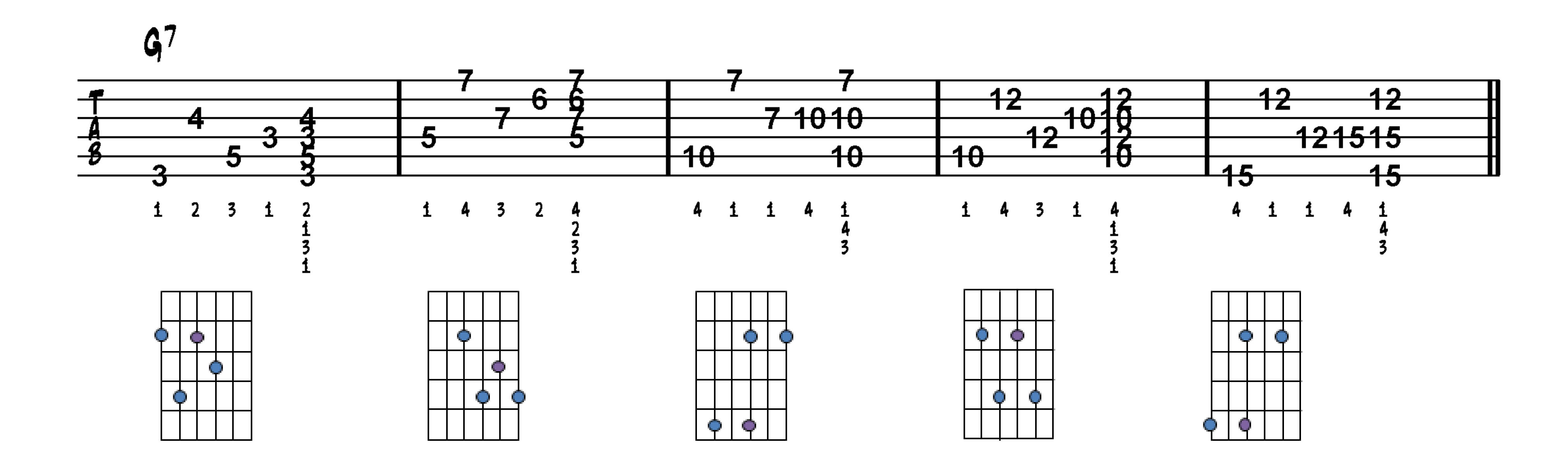
La tríada de G con la 6ta mayor agregada.



En el cuarto compás (el anteúltimo) sucede lo mismo que hablamos antes…
para evitar ese incómodo acorde, tenés la opción de tocar lo que está escrito entre paréntesis en la tablatura.

Como G7

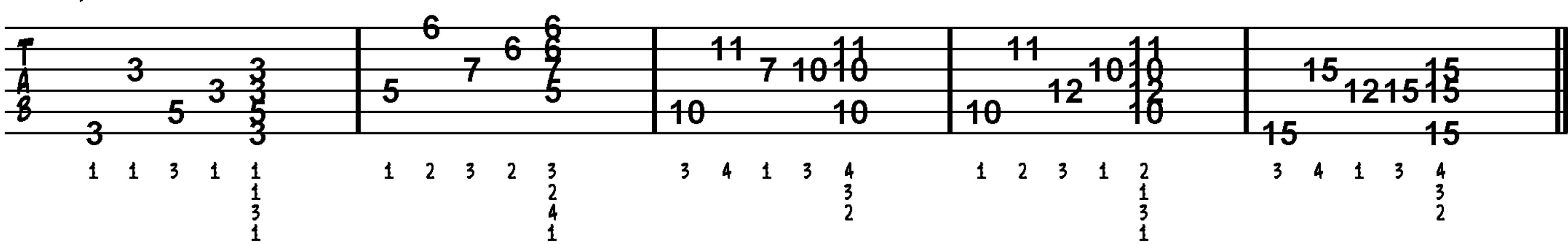
Lo mismo de antes, también sobre el audio de “SOL mayor”, pero ahora con 7ma menor.

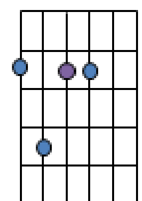


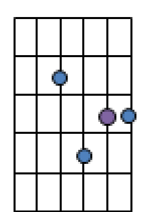
Practicando sobre "SOL menor"

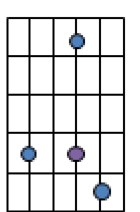
Es el turno del Gm7 .

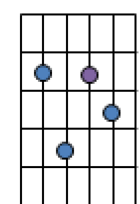


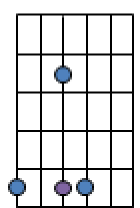












Alguien dijo "segundo-quinto-primero"?

Me parece bien, vamos con eso.

Practicando sobre "II-V-I a DO mayor"

Hora de ponernos a combinar distintos tipos de acordes.

Dm7 | G7 | Cmaj7 | %

Dm7 | G7 | Cmaj7 | %

Dm7 | G7 | Cmaj7 | %

Dm7 | G7 | Cmaj7 | %

Dm7 | G7 | Cmaj7 | %

Practicando sobre “II-V-I a DO menor”

Aunque las digitaciones escritas son las que considero más convenientes, por supuesto podés cambiarlas para tu mayor comodidad (primer compás, estamos hablando de vos!).

Dm7(b5) | G7(b9) | Cm7 | %

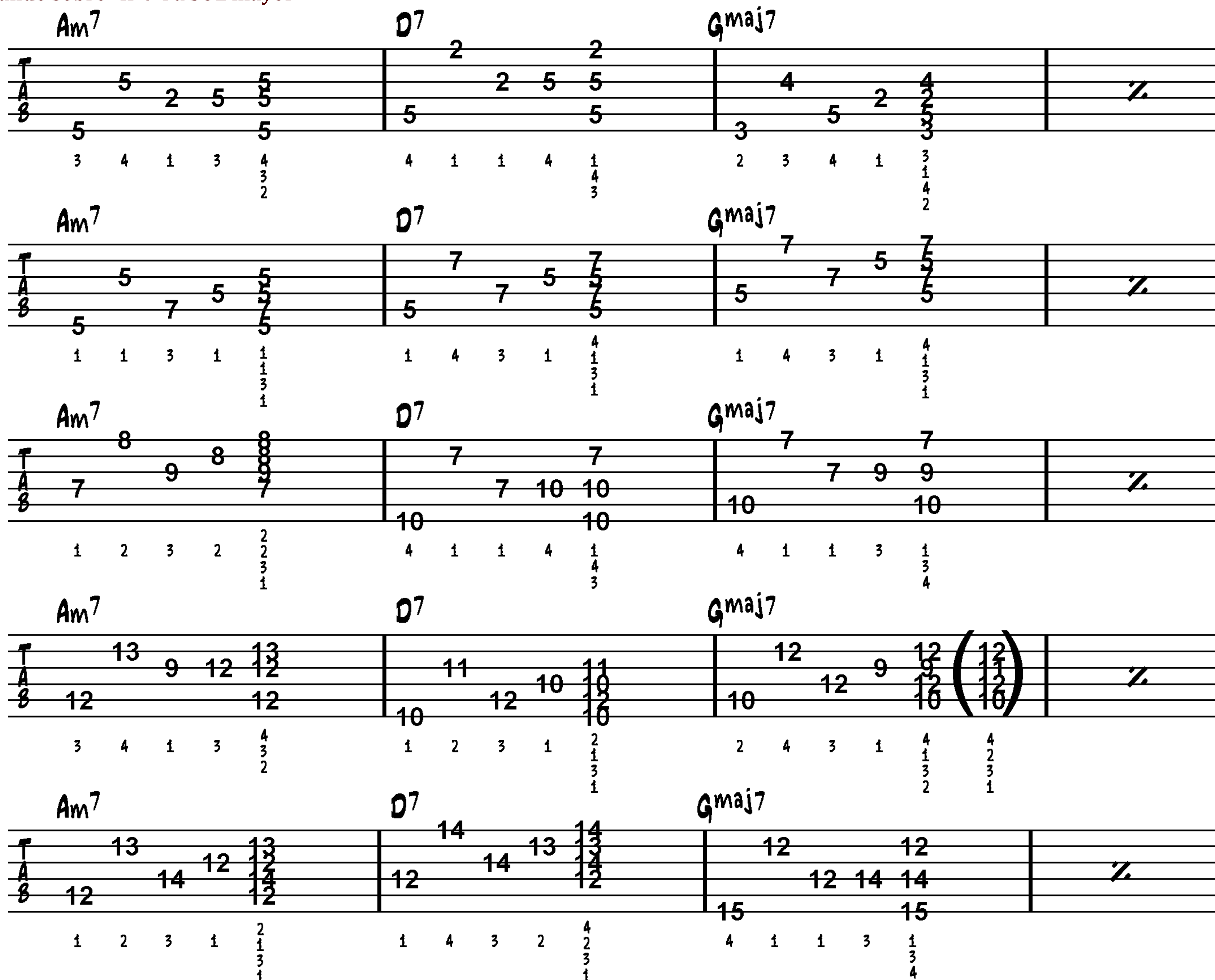
Dm7(b5) | G7(b9) | Cm7 | %

Dm7(b5) | G7(b9) | Cm7 | %

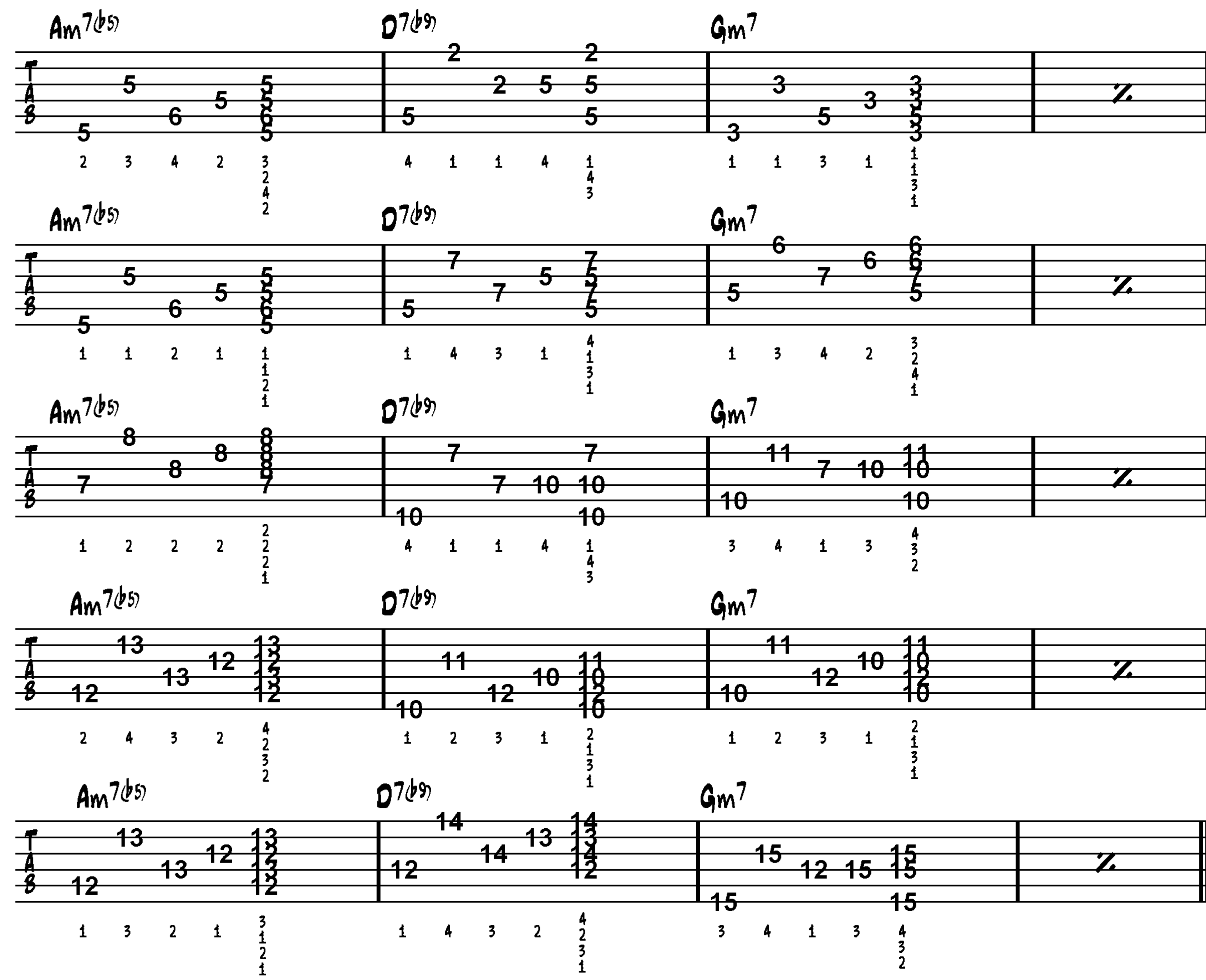
Dm7(b5) | G7(b9) | Cm7 | %

Dm7(b5) | G7(b9) | Cm7 | %

Practicando sobre "II-V-I a SOL mayor"



Practicando sobre "II-V-I a SOL menor"



Practicando sobre "Blues mayor en LA"

Después de tanto acorde con quinta disminuida y tantas otras cosas raras, volvemos por un rato al siempre-agradable blues mayor.
Todos acordes de séptima… esto sí que es vida!

Primera manera:

A7 | D7 | A7 | %

D7 | % | A7 | %

E7 | D7 | A7 | E7

Segunda manera:

```
  A7                     D7                     A7
T|-----------------------|-----------------------|-----------------------|--------|
 |-----------------------|-----7-------------7---|-----------------------|--------|
A|-----6-------------6---|-------------5-----5---|-----6-------------6---|   %    |
 |-------------5-----5---|---------7---------7---|-------------5-----5---|        |
B|---------7---------7---|-5-----------------5---|---------7---------7---|--------|
 |-5-----------------5---|-----------------------|-5-----------------5---|--------|
   1   2   3   1   2       1   4   3   1   4       1   2   3   1   2
                   1                       1                       1
                   3                       3                       3
                   1                       1                       1

  D7                                A7
T|-----------------------|--------|-----------------------|--------|
 |-----7-------------7---|--------|-----------------------|--------|
A|-------------5-----5---|   %    |-----6-------------6---|   %    |
 |---------7---------7---|        |-------------5-----5---|        |
B|-5-----------------5---|--------|---------7---------7---|--------|
 |-----------------------|--------|-5-----------------5---|--------|
   1   4   3   1   4                1   2   3   1   2
                   1                                1
                   3                                3
                   1                                1

  E7                     D7                     A7                     E7
T|-----4-------------4---|-----------------------|-----------------------|-----4-------------4---||
 |-----------------------|-----7-------------7---|-----------------------|-----------------------||
A|---------4-----7---7---|-------------5-----5---|-----6-------------6---|---------4-----7---7---||
 |-----------------------|---------7---------7---|-------------5-----5---|-----------------------||
B|-7-----------------7---|-5-----------------5---|---------7---------7---|-7-----------------7---||
 |-----------------------|-----------------------|-5-----------------5---|-----------------------||
   4   1   1   4   1       1   4   3   1   4       1   2   3   1   2       4   1   1   4   1
                   4                       1                       1                       4
                   3                       3                       3                       3
                                           1                       1
```

Tercera manera:

A7 | D7 | A7 | %
D7 | % | A7 | %
E7 | D7 | A7 | E7

Cuarta manera:

A7 | D7 | A7 | %

12 9 9 12 12 9 12 | 10 11 12 10 11 10 12 10 | 12 9 9 12 12 9 12 | %

4 1 1 4 1 4 3 | 1 2 3 1 2 1 3 1 | 4 1 1 4 1 4 3

D7 | % | A7 | %

10 11 12 10 11 10 12 10 | % | 12 9 9 12 12 9 12 | %

1 2 3 1 2 1 3 1 | | 4 1 1 4 1 4 3

E7 | D7 | A7 | E7

12 9 9 12 12 9 12 | 10 11 12 10 11 10 12 10 | 12 9 9 12 12 9 12 | 12 9 9 12 12 9 12

4 1 1 4 1 4 3 | 1 2 3 1 2 1 3 1 | 4 1 1 4 1 4 3 | 4 1 1 4 1 4 3

Quinta manera:

A7 D7 A7 %

D7 % A7 %

E7 D7 A7 E7

Practicando sobre “Blues menor en LA”

Es turno de la elegante y siempre melancólica armonía del blues menor.

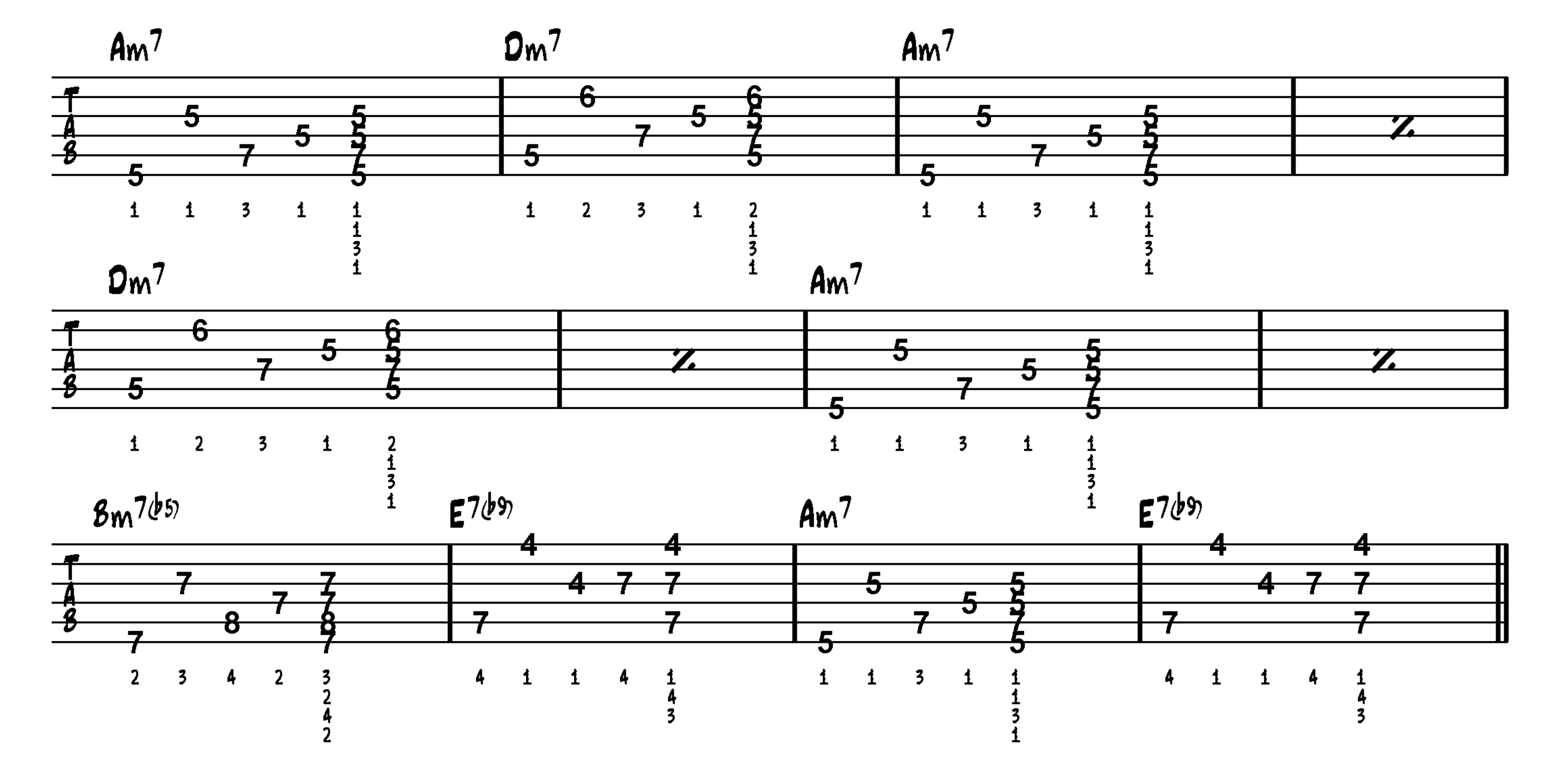
Primera manera:

Am7 | Dm7 | Am7 | %

Dm7 | % | Am7 | %

Bm7(b5) | E7(b9) | Am7 | E7(b9)

Segunda manera:



Tercera manera:

Am7 | Dm7 | Am7 | %

Dm7 | % | Am7 | %

Bm7(b5) | E7(b9) | Am7 | E7(b9)

Cuarta manera:

Am7 | Dm7 | Am7 | %

Dm7 | % | Am7 | %

Bm7(b5) | E7(b9) | Am7 | E7(b9)

Quinta manera:

Am7 | Dm7 | Am7 | %

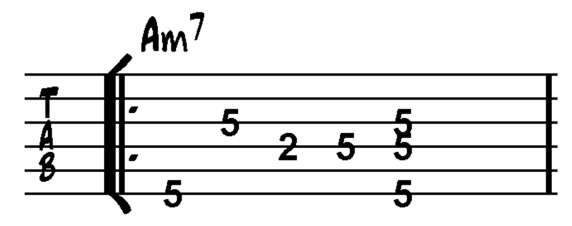
Dm7 | % | Am7 | %

Bm7(b5) | E7(b9) | Am7 | E7(b9)

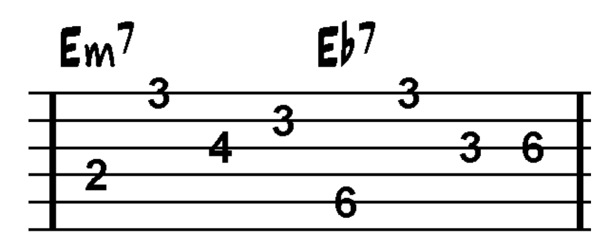
Practicando sobre "Ojos de Otoño"

Si tenés presente la manera en la que tocamos esta progresión en el capítulo anterior, recordarás que hizo falta hacer una adaptación para aquellas partes que tienen dos acordes por compás.

Los compases hasta ahora lucían siempre de la siguiente manera…



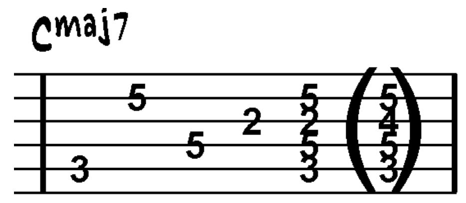
… pero en "Ojos de Otoño" hay una parte en la que dos acordes comparten un mismo compás:



Entonces, claro, hay que adaptar el ritmo para que entren dos acordes por compás.
Por suerte la solución es fácil, ya que es simplemente quitar el acorde que solemos tocar sobre el final del compás. De esa manera, el compás queda compuesto únicamente por corcheas, una detrás de la otra. Puede que sea un desafío para la mano pero, en lo que se refiere al ritmo, es muy sencillo: "1 y 2 y 3 y 4 y".

Entonces cuando veas dos acordes en un mismo compás, el ritmo es "ocho corcheas para ocho notas".
Cuatro notas de un acorde, cuatro notas del siguiente.

También, por favor recordá que los acordes que aparecen entre paréntesis son alternativas de digitación simplificada. Esto lo verás únicamente para el caso de un maj7 en posición 5ta derecha; por ejemplo:



La opción entre paréntesis es una manera alternativa de tocar el acorde que está justo antes.
Al tocarlo con 7ma mayor, en vez de 6ta, esta posición se hace mucho más amable.

Ya que estamos haciendo aclaraciones,
verás que en las próximas hojas no están las digitaciones.

Por qué?
Acaso no era bueno saber cuáles dedos usar en cada compás?

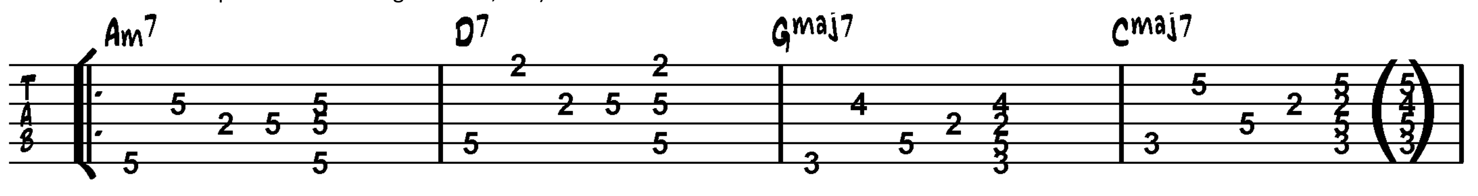
Hay dos razones principales para no incluir las digitaciones en "Ojos de Otoño" usando cuatríadas:

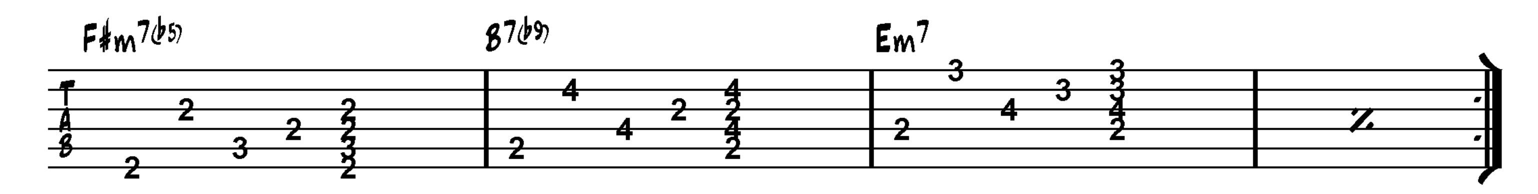
1) Si llegaste hasta acá, seguramente ya sabés perfectamente cómo digitar estas tablaturas.

2) Y si llegaste hasta acá y de pronto tenés alguna duda de digitación, creo que es bueno hacer el ejercio de "recordarlo y deducirlo" más que sencillamente leerlo. Es muy importante desarrollar la habilidad de ver una serie de notas en el mango de la guitarra, e inmediatamente concebir una digitación práctica.

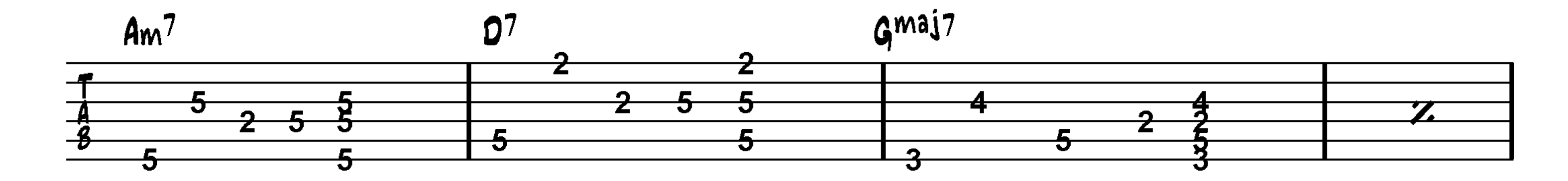
Y hay una tercera razón, es verdad…
… la hoja ya tiene demasiados numeritos y notas!

Primera manera: (mucho más aire ahora que no están las digitaciones, eh?)





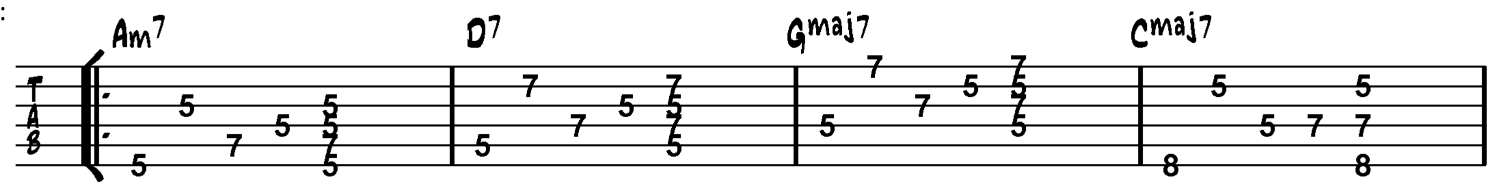
F#m7(b5) B7(b9) Em7

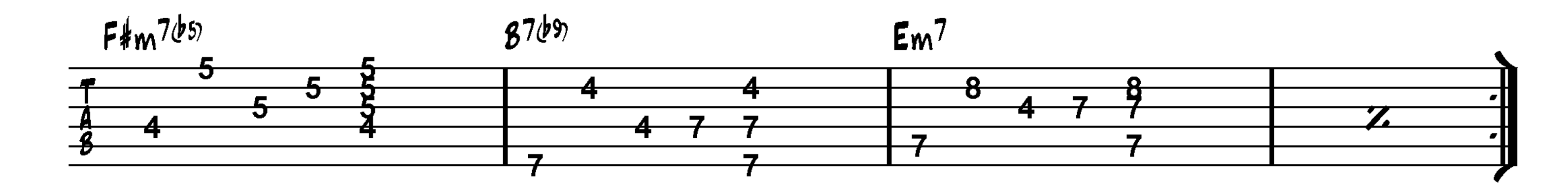


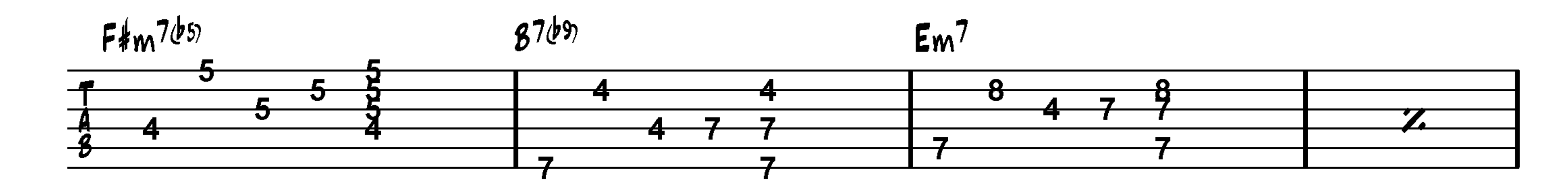
F#m7(b5) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7

Cmaj7 B7(b9) Em7

Segunda manera:







Am7 D7 Gmaj7

F#m7(b5) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7

Cmaj7 B7(b9) Em7

Tercera manera:

Am7 | D7 | Gmaj7 | Cmaj7

F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 | %

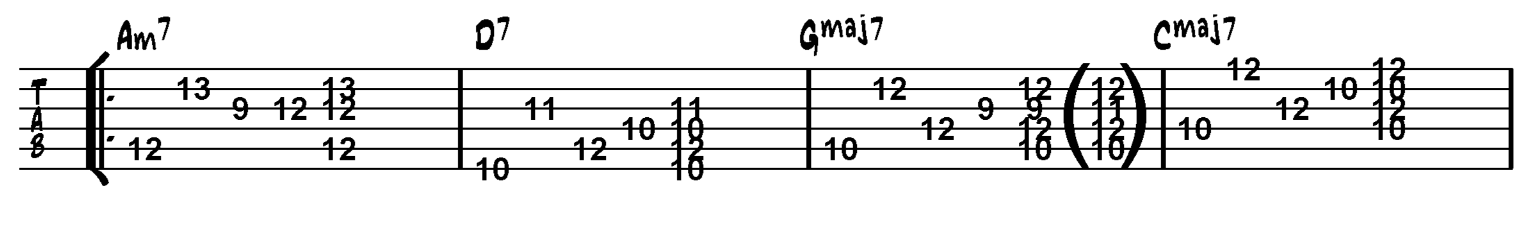
F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 | %

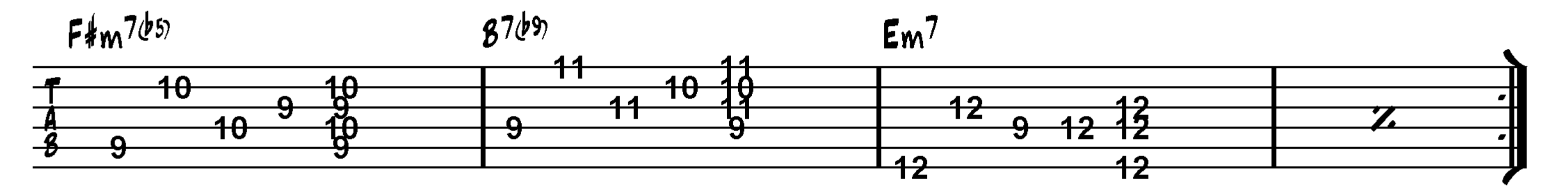
Am7 | D7 | Gmaj7 | %

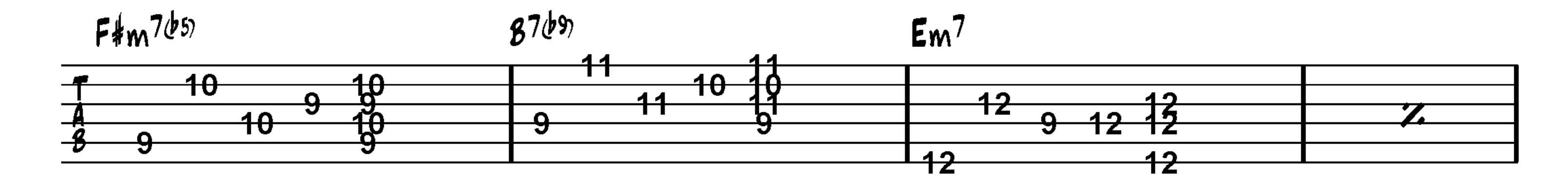
F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 Eb7 | Dm7 Db7

Cmaj7 | B7(b9) | Em7 | %

Cuarta manera:

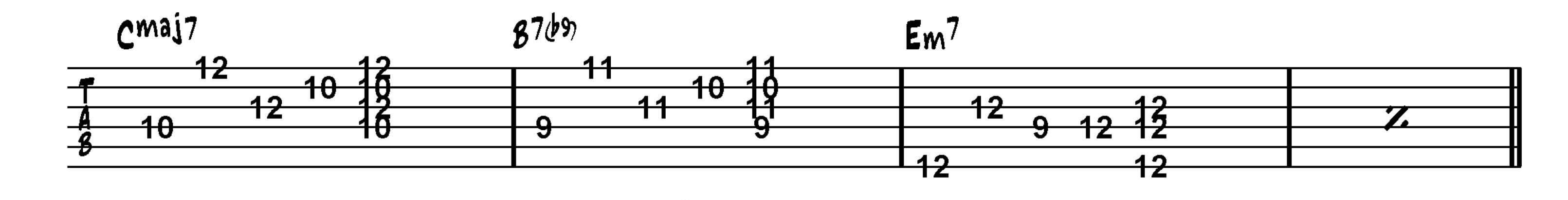




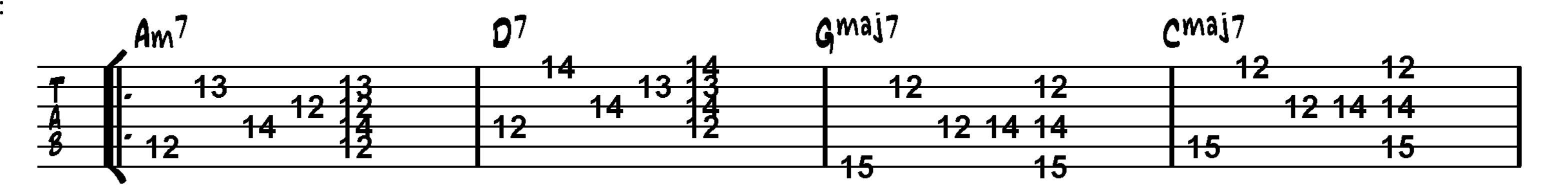


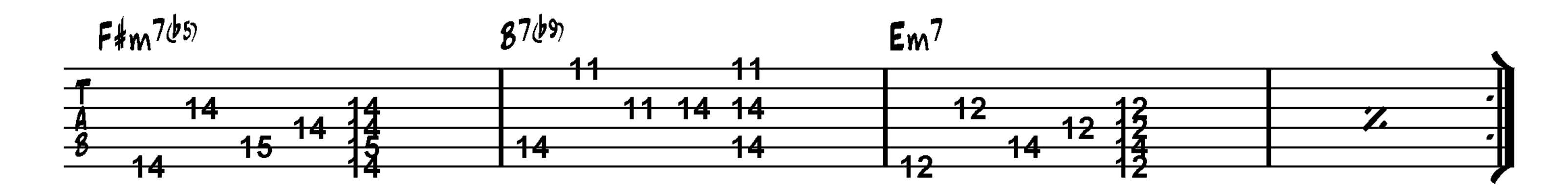
Am7 D7 Gmaj7

F#m7(b5) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7



Quinta manera:





F#m7(b5) B7(b9) Em7

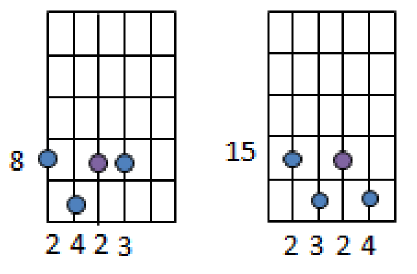
Am7 D7 Gmaj7

F#m7(b5) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7

Cmaj7 B7(b9) Em7

Esas incómodas digitaciones

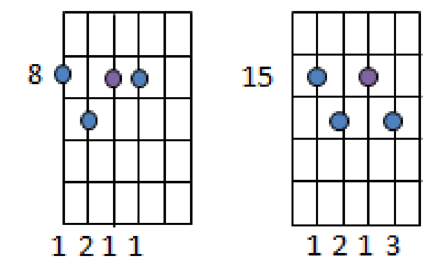
Existe la posibilidad de que dos posiciones de los acordes m7b5 hayan provocado algún insulto dirigido al autor de este libro… esos diagramas serían los siguientes:



Sexta izquierda y quinta izquierda de un Cm7(b5).

Sí, lo acepto, no son nada cómodos!!

Las notas no son difíciles, pero las digitaciones sin dudas presentan un interesante desafío. Quizás no te salgan hoy, pero no deja de sorprenderme cómo el trabajo de un par de semanas transforma un "imposible" en un "epa, creo que me está saliendo". Entonces, más allá de que vale la pena practicarlos, por las dudas vuelvo a decir lo que dije en la sección de "Diagramas para acordes m7b5": **no hay problema en tocarlos con una digitación alternativa.**



Sexta derecha y quinta derecha de Cm7(b5). El segundo diagrama también puede tocarse con dedos "1 3 2 4", sin usar cejilla.

Aunque esta digitación sin dudas es muchísimo más sencilla, lamentablemente no respeta la posición que queríamos mantener… en vez de sexta izquierda estarías haciendo sexta derecha, y en vez de quinta izquierda sería quinta derecha. No hay nada grave en esto de cambiar de posición para facilitar la digitación, ya que considero que lo importante es poder saber dónde están cada uno de estos intervalos en el mango de la guitarra.

Así que… disculpas por estas complicadas digitaciones, y espero la historia sepa perdonarme!

En este sencillo acto,
terminamos con las cuatríadas!

No está mal…

- Vimos la **nota-raíz**. Esa fue la capa número uno.

- Agregamos la 3era para tener la capa número dos, **nota-raíz + 3era**.

- Sumando la 5ta de cada acorde, llegamos a las **tríadas**.

- Y recién, como quien no quiere la cosa, sumamos la 7ma e hicimos una buena práctica sobre **cuatríadas**.

Bueno,
es quizás un buen momento para volver a hablar de "La Idea" sobre la cual está construida este libro.

Varias veces hablamos de que en este tomo (el primero de tres), solo estamos viendo algunas notas por posición. Por ejemplo, acabamos de ver las cuatríadas pero solo usamos una opción por cada nota que tocamos; no estamos tocando "todas las notas de cada posición", sino que por ahora solo nos interesan unas pocas. Es que estamos haciendo un camino lineal avanzando desde la primera hasta la última capa, pero apenas tengamos eso listo será hora de volver a la capa número uno para comenzar a sumar notas en cada posición; eso será el **tomo dos** de "Armonía en Capas", que aún no está escrito.

Hacer todo un camino, para después volver a empezarlo?
Es así, uno aprende A para después aprender B… porque cuando sabés B recién ahí te das cuenta de que hace falta saber un poco más de A.
Primero A, después B; luego A en mayor profundidad, y B en mayor profundidad.

… y el ciclo continúa y lo que parece ser una mala noticia en realidad es maravilloso: no termina nunca! [10]

---

[10] Lo importante –creo yo- es pasarla bien durante el camino y darse cuenta de que más allá de que "sepas mucho" o que "sepas poco", siempre será más que suficiente como para hacer música que signifique algo profundo.



LA IDEA
PARTE 3

Avanzando en espiral.

El paso a paso

A nuestra mente le encanta poner las cosas en cajoncitos, colocar etiquetas y decir que primero viene A y después viene B. De hecho, es justamente esto de "ordenar las cosas" lo que hicimos al hablar de *la ley de probabilidad*. Sin embargo, a la hora de aprender algo -cualquier cosa- es francamente imposible primero aprender A para después aprender B.

Esto es por una sencilla razón:

Nunca nada puede ser dominado completamente

Todo tiene una profundidad infinita.
Por ejemplo, yo considero que respiro bastante bien (de hecho puedo decir con orgullo que "lo hago hasta dormido" y nunca me ahogué) pero si me comparo con un experto en yoga veo que soy un absoluto principiante en el arte de la respiración. Yendo a un ejemplo más cercano a la guitarra, acaso alguien puede decir que no tiene nada que aprender respecto al ángulo que forma la púa (o el dedo) al momento de pulsar una cuerda?

Si queremos "terminar de ver una cosa" para ver la próxima, solo podríamos avanzar al "haber llevado algo hasta la perfección"; entonces, decir que "nunca nada puede ser dominado" implica decir que "nunca nada nuevo puede empezarse". Por lo tanto necesitamos "seguir adelante" aún sin haber terminado de explorar el ítem anterior, ya que no sería conveniente estar años practicando "la forma en la que el dedo pulsa la cuerda", posponiendo el momento de hacer música con el sonido de esa cuerda.

Pero, claro, tampoco podemos ir a las apuradas saltando de un tema a otro.

Entonces,
por qué dejamos de estudiar/practicar algo?

Algunas opciones (no todas) son las siguientes:

a) Porque creemos dominar esa cuestión.
b) Por aburrimiento.
c) Por frustración.

Si creemos dominarlo puede ser una linda sensación, pero es completamente falso.
Si estamos aburridos significa que ya es difícil mantenernos concentrados en ese tema.
Si estamos frustrados es porque los resultados que obtenemos no nos satisfacen.

Por suerte existe otra opción, que es dejar de estudiar un tópico porque estamos listos para entender el próximo paso.
Esto es tremendamente subjetivo, y es quizás la principal necesidad de tener una orientación, un maestro/mentor o un método –quizás basado en un libro-.

Entonces, por favor no sientas la obligación de ver a fondo cada una de las cuestiones de este libro.
Podés ver un poco de algo y un poco de otra cosa. Probablemente vayas y vengas varias veces.

No son avances y retrocesos porque,
aunque los caminos lineales son atractivos, son completamente falsos.

El conocimiento solo sucede en espiral.

El camino en espiral

Imaginate que tenés ganas de aprender a manejar. Más concretamente, tenés ganas de *desplazarte de un lugar a otro en forma cómoda*. Ok, entonces buscás a alguien para que te enseñe a manejar…

Resulta que tenés un **amigo mecánico** y, antes de siquiera subirte al auto, te dice que es necesario conocer el funcionamiento del motor y de cada una de las partes del auto. A la media hora de escucharlo hablar de pistones, cigüeñales y bujías, te "acordás que dejaste algo en el fuego" y escapás de ahí…

No necesitás ser un experto en mecánica
para "ir de un lugar a otro en forma cómoda"

Entonces buscás a un amigo que es **piloto de carreras** de autos.

Con gran entusiasmo tu amigo busca un pizarrón y pasa a detallarte las distintas estrategias para entrar a una curva, de los distintos tipos de neumáticos para cada condición meteorológica y de las sutilezas de manejo que tienen los autos de tracción trasera. Te quedás un rato escuchando anécdotas de Fangio, pero claramente eso no es lo que estabas buscando.

No necesitás ser un experto en conducción de alta performance
para "ir de un lugar a otro en forma cómoda"

Lo que querés es manejar, sin ser un "experto en mecánica" ni un "as del volante".
Ésa es tu necesidad, en este momento.

Entonces:

- Necesitás saber un poquito de mecánica, claro… saber cuál es el freno, el acelerador y el embrague; ese tipo de cosas.

- Necesitás saber un poco de cómo manejar… que no es bueno frenar en medio de una curva, que para sobrepasar a otro auto conviene estar con el motor a mayores revoluciones; ese tipo de cosas.

Un poco de teoría para pasar la práctica,
y luego será la práctica la que te lleve a necesitar más teoría.

De pronto el auto no arranca, y saber un poco más de mecánica no hubiera estado mal. Entonces llamás a tu amigo el mecánico. De pronto hacés un viaje a un lugar con nieve, y te dás cuenta que no estaba mal saber cuáles neumáticos son necesarios para cada condición meteorológica. Llamás a tu amigo el piloto de carreras.

Generalmente los libros asumen que el lector verá a fondo el “tema A” para después pasar al “tema B”.
Personalmente, en esos casos estoy permanentemente adelantándome en el libro, salteando pasos y coqueteando con varios temas a la vez. Lo peor es que a veces hacer esto me hace sentir un poco culpable. En vez de negar esa manera de aprender, esa es justamente la filosofía principal de este libro: el conocimiento en espiral. Veremos un poco de tríadas, un poco de pentatónicas… y después un poco más de tríadas y un poco más de pentatónicas.

Considero que esta es la forma ideal de armar un plan lógico:

- Primero vemos A, después B y por último C; es un plan lineal.

- Una vez terminado A, B y C, volvemos a ver A; luego B, C y así sucesivamente. Esto es lo que forma la espiral.

Hilando un poco más fino, *la única manera de aprender cómo funciona una parte es tener una idea del sistema completo*.

Al principio puede ser suficiente con saber una única manera de tocar una única posición de la pentatónica y, al querer aprender nuevas posiciones, de pronto es necesario aprender el nombre de las notas en 6ta cuerda (que en teoría debería ser un pre-requisito para comenzar a ver la pentatónica).

Hace un rato decíamos que nunca nada puede ser dominado completamente; entonces la única manera es dominar un tema parcialmente, pasar al próximo y después volver al tema anterior para seguir adelante. Estos no son retrocesos; muy por el contrario, es avanzar en profundidad.

El **primer tomo** de este libro es acerca del camino **desde la nota-raíz hasta la escala cromática**, usando algunas notas de cada una de las cinco posiciones.
El **segundo tomo** de este libro será acerca del camino **desde la nota-raíz hasta la escala cromática**, usando más notas en cada posición.
El **tercer tomo**, será acerca **de lo mismo**, pero ya sin usar el concepto de posición.

Mismos temas, pero mayor profundidad. Cada tomo es absolutamente lineal, pero los distintos tomos forman la espiral.

Digo todo esto porque es fundamental darse cuenta de que no hace falta saber “muchas cuestiones teóricas” para hacer “mucha música”. Muchos de los grandes músicos saben muy poco de teoría, pero conocen el sonido de las notas que tocan y tienen el suficiente conocimiento intelectual de la armonía como para decir lo que necesitan decir.

Saben lo suficiente de mecánica y lo suficiente respecto a cómo manejar, para subirse al auto e ir de un lugar al otro.
Saben los suficientes recursos y tienen la suficiente técnica, para tomar su instrumento y expresar lo que necesitan comunicar.

Dejo absolutamente a tu criterio la velocidad con la que quieras ver los contenidos de este libro.
Estar apurado es la mejor manera de no llegar a ningún lado, pero solo vos sabés el momento en el que es necesario seguir al próximo paso.

Y el próximo paso, en este momento, son las escalas pentatónicas.



QUINTA CAPA:

PENTATÓNICAS

La cuatríada crece.
Y con este crecimiento se producen tensiones.

Introducción

Generalmente cuando se habla de "la escala pentatónica", se asumen ciertas cosas:

- *"La pentatónica solo sirve para blues-ear, nena/e"*
  A veces creemos que la escala pentatónica es un recurso de blues, que solo sirve para ese estilo. Nada más lejos de la verdad, ya que estas 5 maravillosas notas se usan desde la música aborigen africana hasta los más extraños experimentos de la "música contemporánea". Pero, claro, también es una escala que funciona bien –muy bien- sobre el blues…

- *"La pentatónica es la pentatónica menor, no hay nada más que eso"*
  Generalmente los guitarristas asociamos "pentatónica" con "pentatónica menor" y, por lo tanto, nos olvidamos de que existen otros tipos de pentatónicas. Principalmente, existe la pentatónica mayor y la pentatónica menor, pero hay otros tipos que resultan útiles. Para cada tipo de acorde hay al menos una pentatónica asociada.

- *"No importa si el tema tiene otros acordes, vos agarrá la pentatónica de la tonalidad y dale para adelante!"*
  Si un tema tiene muchos acordes, pero está en la tonalidad de LA (es decir, que probablemente empieza y termina sobre un A), muchas veces los guitarristas agarramos la pentatónica menor de LA e ignoramos los demás acordes. Incluso podemos tocar un tema sin saber cuáles son los acordes de la armonía! Esto nos permite una sonoridad muy bluesera/rockera que sin dudas es fantástica, pero debe ser tomada como una opción y no como la única alternativa a la hora de usar la pentatónica. Existe la posibilidad de tocar la pentatónica de cada uno de los acordes del tema, pero esto nos lleva a tener que "cambiar de escala" a medida que tocamos.

Por lo tanto, en esta sección la idea es ver cómo usar la pentatónica de cada uno de los acordes del tema. Si el tema tiene 3 acordes, usaremos 3 escalas pentatónicas. Lo interesante de esto es que podremos usar la escala pentatónica tanto como fuente de melodías como fuente de acordes. Sí, tal cual, usaremos la escala pentatónica como un modo de agregar color a los acordes.

La pentatónica toma las cuatro notas de cada acorde (nota-raíz, tercera, quinta, séptima –cada una de estas del tipo que corresponda según el acorde-) más una misteriosa quinta nota *que está fuera del acorde*. Este quinto pasajero agrega color al acorde, le agrega una nueva sonoridad… le agrega tensión.

Tensiones

Un acorde tiene cuatro notas, pero puede ser extendido con otras notas. Estas otras notas se llaman "tensiones".

Ya que estamos, por las dudas repasemos el concepto de "notas dentro del acorde". Cada acorde tiene cuatro notas: nota-raíz, tercera, quinta y séptima. Aún cuando estás tocando tríadas (es decir que no tocás la séptima), el acorde sigue siendo definido en función de esas cuatro notas.

Dependiendo del acorde, cada uno de estos intervalos se ajusta para tocar la nota que corresponde; por lo tanto:

- La tercera es una tercera mayor para los acordes mayores o una tercera menor para los acordes menores.
- La quinta es una quinta justa para todos los acordes salvo para el forajido acorde "menor siete bemol cinco".[11]
- La séptima es una séptima menor para todos los acordes salvo el acorde "maj siete", en el que usamos la sexta mayor (en vez de la séptima mayor, por razones antes explicadas…).

Resumiendo:
La nota-raíz le da nombre al acorde (y por lo tanto es inalterable) y después es tercera, quinta y séptima/sexta. Estas notas *definen* el acorde; por lo tanto la pregunta es: si sumamos una quinta nota, será una nota fuera del acorde? Cómo puede ser que se pueda tocar dentro de un acorde una nota que no está adentro del acorde?

La cuestión es que hay notas que *son el acorde* mientras que otras *decoran al acorde.*
Ajá!

Las cuatro notas básicas (nota-raíz, tercera, quinta y séptima) son la *estructura*, mientras que las sucesivas notas que se agregan son la *decoración*. Si estuviéramos haciendo edificios en vez de acordes, las notas del acorde serían las columnas y las notas agregadas serían el revestimiento. No significa que unas sean más importantes que las otras, claro está, ya que a veces el revestimiento es la parte que más se percibe de una construcción.

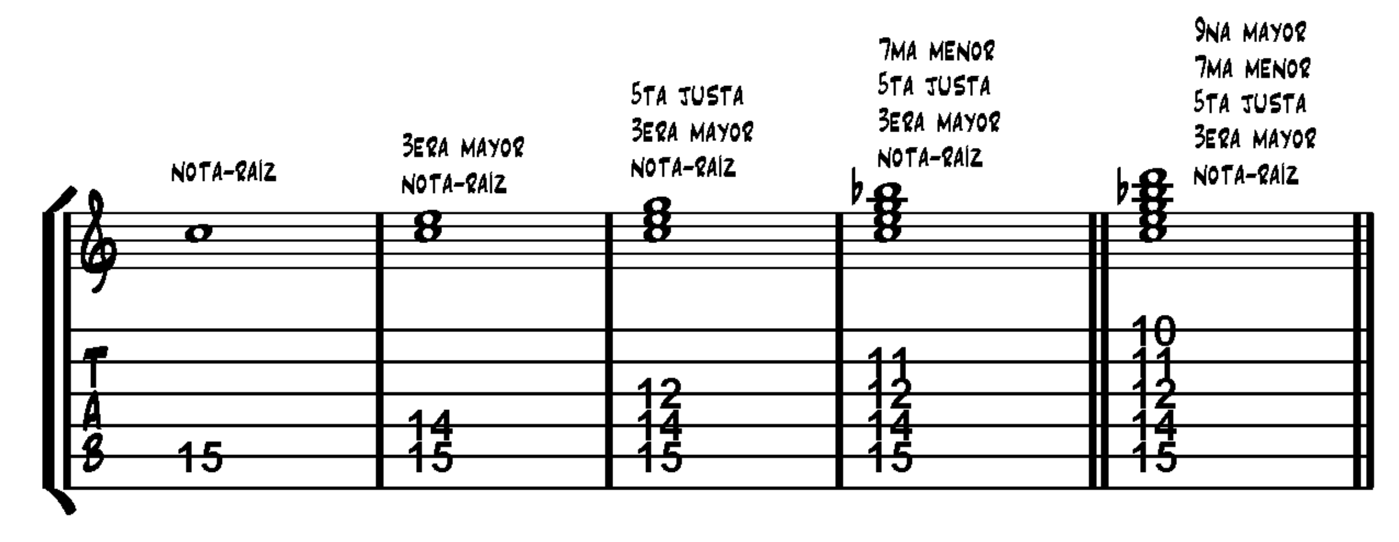
[11] También el acorde disminuido usa b5, pero por ahora no estamos viendo ese escurridizo acorde.

El camino en terceras

La nota-raíz es la base. Una tercera arriba de la nota-raíz está la 3era. Una tercera arriba de la 3era está la 5ta. Una tercera arriba de la 5ta está la 7ma. No hay mucho misterio de cómo sigue el asunto, cierto? Es simplemente continuar el camino en terceras.

La nota que sumaremos a las cuatríadas es “la tercera de la séptima”… es decir, la novena.

Veámoslo para un C7.
La nota-raíz es DO, la tercera mayor es MI, la quinta justa es SOL, la séptima menor es SI bemol. Entonces la novena es RE.



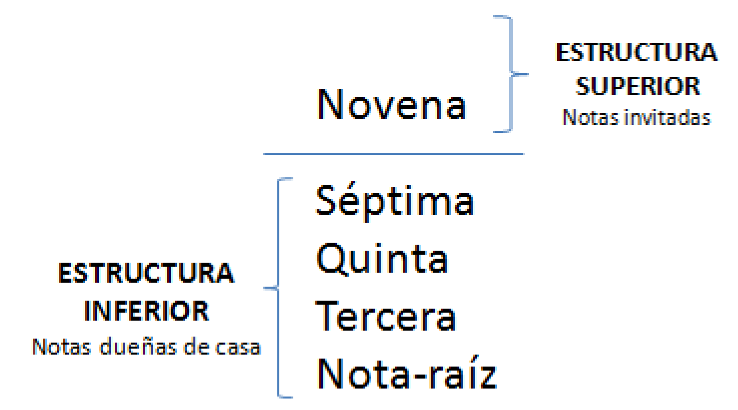
El camino de las terceras, desde la nota-raíz hasta la novena.
El último acorde, de 5 notas, es muy complicado de tocar pero puede resultar un desafío divertido. Si querés probarlo, te felicito por la valentía y te recomiendo tocar las dos notas más agudas (el RE y el SI bemol) haciendo una cejilla diagonal con el dedo 1. Tampoco hace falta tocar todas las notas a la vez, ya que esta tablatura es solo para mostrar dónde están estos sonidos.

Entonces la novena de este C7 es la nota RE. Pero, vos dirás, acaso RE no es también “la segunda de DO”? Por qué decirle novena en vez de segunda? Eh, eh!?

Sería lo mismo en cuanto a que “la segunda de DO” es la misma nota que “la novena de DO”. La 2da mayor de C7 es la nota RE, y la 9na mayor de C7 también es la nota RE. Sin embargo, la diferencia fundamental es que decir “la novena” (en vez de “la segunda”) nos permite diferenciar dos partes del acorde: la estructura inferior y la estructura superior.

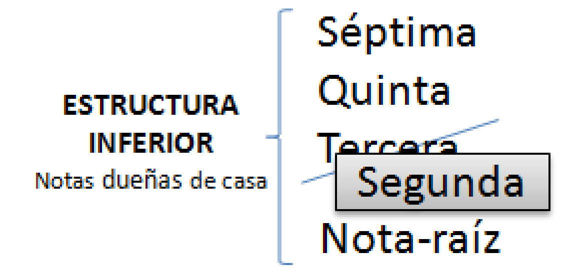
Estructura superior e inferior del acorde

Las notas del acorde (nota-raíz, tercera, quinta, séptima/sexta) son la estructura inferior del acorde. Las demás notas son la estructura superior. Por lo tanto cuando hablamos de "la novena" queda absolutamente claro que estamos hablando de la estructura superior. Es decir, estamos hablando de aquellas notas que "decoran al acorde".



La nota-raíz va por debajo porque es "la base" de la armonía. Sin embargo, no necesariamente la nota-raíz debe ser la nota más grave del voicing (es decir, al armar un acorde podrías poner las notas en cualquier orden y seguiría siendo este acorde).

Si dijéramos que a un acorde hay que agregarle la segunda, sería algo medio raro… estaríamos hablando de sumar la segunda como "parte fundamental del acorde", en la estructura inferior. El acorde ya tiene "nota-raíz, tercera, quinta, séptima", y no podría tomar esta quinta nota como parte del acorde. Por lo tanto, en los casos donde se suma "la segunda", esto implica que la 3era queda desplazada, manteniéndose entonces una estructura inferior de cuatro notas. Es por esto que estos acordes son llamados "sus2", ya que el "sus" implica que la tercera queda *sus*pendida y tiene que esperar por fuera de la cancha para volver a jugar.

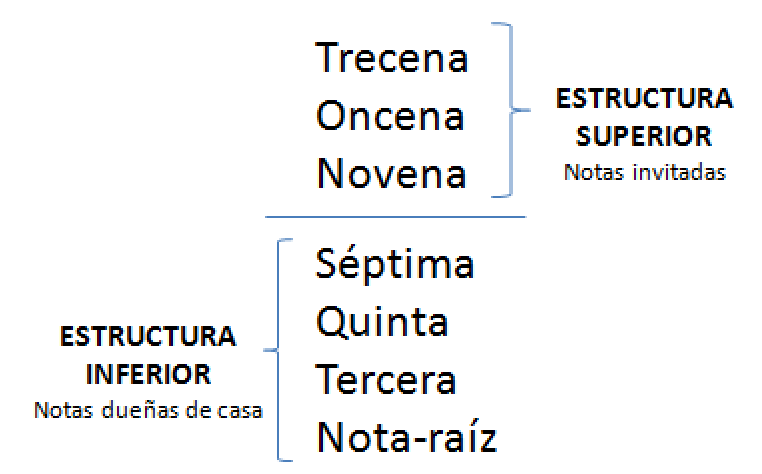


Si habláramos de la 2da en vez de la 9na, implicaría que ese acorde no tiene 3era.

Entonces, queda claro por qué le decimos 9na y no 2da? En definitiva, **decir 9na implica que el acorde sigue igual que siempre, y solo le estás agregando un colorcito; si decís 2da es que estás modificando la estructura básica del acorde, quitando/ocultando la 3era.**

Más allá de los acordes sus2 y los sus4 (que es algo muy similar a lo que ya vimos[12]), la estructura inferior siempre es nota-raíz, tercera, quinta, séptima (o sexta para los acordes "maj siete"). La estructura superior es seguir el camino en terceras. Por lo tanto sería:

- La novena: Igual a "la segunda", pero usamos un número mayor que 8 para dejar en claro que es estructura superior.
- La oncena: Es la tercera de la 9na. Sería la misma nota que la 4ta pero, nuevamente, es mejor usar un número mayor que 8.
- La trecena: Ninguna sorpresa por aquí… es la tercera de la 11na, y corresponde a la misma nota que la 6ta.



Las tensiones siempre son tres: la 9na, la 11na y la 13na. Si continuaras avanzando en terceras desde la trecena, volverías a la nota-raíz dos octavas arriba. "Cuatro notas del acorde" + "tres tensiones" = "las siete notas de la escala".

> Si te fijás, hay algo muy interesante que sucede: Si agarrás el acorde C7 y le sumás las tensiones, estas tensiones son exactamente la tríada de Dm: RE, FA, LA. Las tensiones forman entre sí una tríada, justo "un grado" por encima del acorde al que están decorando. Veremos esto en más detalle en algún momento, pero, mientras tanto… es una linda curiosidad, cierto?

[12] En los acordes sus4 la "cuarta" toma el lugar de la tercera. Por lo tanto el acorde es nota-raíz, cuarta, quinta, séptima.

Equivalencias entre estructura superior e inferior

Es bueno siempre recordar lo siguiente:

- Novena = Segunda
- Oncena = Cuarta
- Trecena = Sexta

Así que si tenés que calcular "la oncena de un acorde" podés recordar que la oncena es la misma nota que la cuarta, y contar hasta cuatro: DO, RE, MI, **FA**. Esto es más fácil que contar hasta once: DO,RE,MI,FA,SOL,LA,SI, DO,RE,MI,**FA**. El nombre de la nota es en ambos casos igual.

Lo importante es siempre tener en cuenta que los números mayores a 8 (la novena, la oncena y la trecena) significan estructura superior. Son notas que agregan color al acorde, que lo decoran. Dicho en otras palabras, que agregan tensión… pero, como veremos, la alta tensión puede ser delicada!

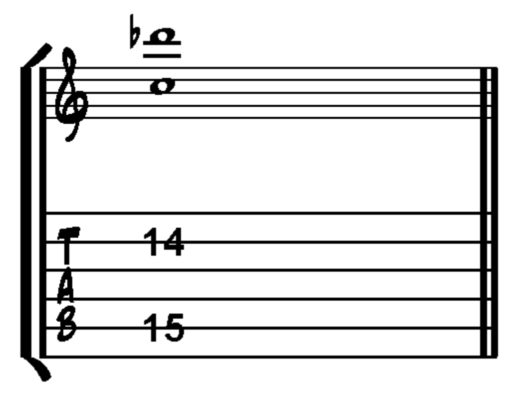
Dueñas de casa y sus invitados

Un acorde tiene notas que lo identifican y notas que lo decoran agregándole tensión.

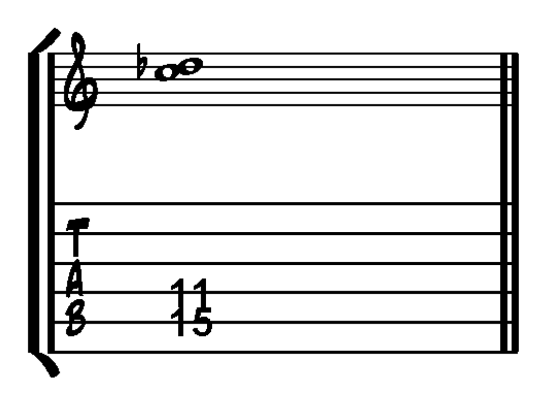
Las notas del acorde son las dueñas de casa, y se asume que están siempre presentes.
Es como si estuvieras en la casa de un amigo tuyo y, aunque tu amigo no esté en la casa, es conveniente respetar su regla de "usar un apoya-vasos en la mesita de la cocina". Por supuesto que podés no hacer caso a esta regla, pero atención a cuando vuelva tu amigo y vea la mancha… lo mismo pasa con los acordes, y hay que tener cuidado al agregar las tensiones; o aceptar las consecuencias, que sería una disonancia divertida pero que puede sonar desubicada si se usa sin cuidado. Como el apoya-vasos.

Qué significa, en la armonía, que una tensión entre en conflicto con el acorde al que pertenece?
Muy simple, suele considerarse como una *tensión excesiva* a dos notas que forman, de una a otra, el intervalo de 9na menor. Esta distancia de 9na menor (que también puede decirse "bemol nueve") es un intervalo muy disonante que genera un efecto borroso que no permite que el acorde se escuche claramente.

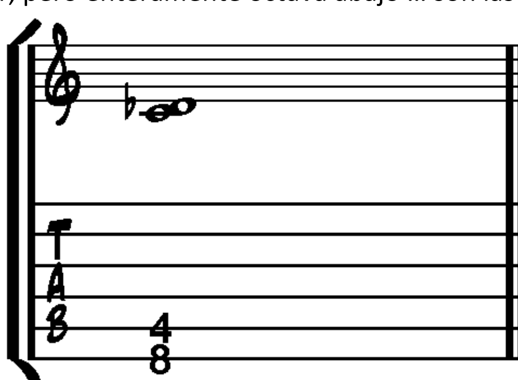
Veamos –y sobre todo escuchemos- cómo suena una novena bemol:



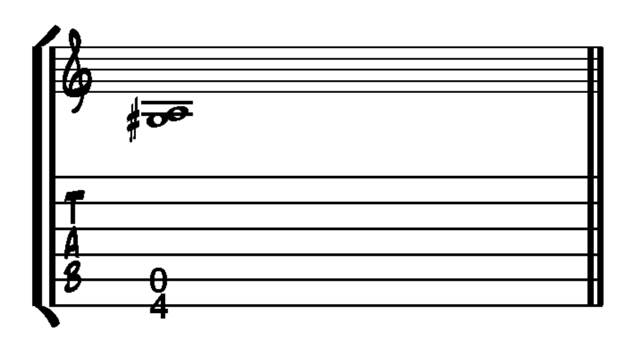
Peor aún si lo tocás como una “segunda menor”; es decir, una “novena menor” pero con la 9na sonando una octava abajo.



Es peor aún si hacés las mismas notas que el gráfico anterior, pero enteramente octava abajo … son las mismas notas (DO y REb, pero tocadas en forma más grave).



Esto se puso divertido, probemos la 2da menor más grave que existe en la guitarra: la nota LA tocada en simultaneo con aquella nota que está medio-tono abajo, es decir un SOL#.



Una advertencia si tocás estas notas en el registro grave de un bajo: Puede provocar mareos, pérdida de conciencia y alteraciones en el clima.
El autor de este libro no se hace responsable sobre dichos efectos.

Estoy seguro de que estás diciendo "pero es un sonido muy interesante!". Es verdad, totalmente, está buenísimo.
Es un intervalo que nos resultará muy útil, pero siempre es mejor primero dominar la sonoridad *normal* para después expandirla a las sonoridades *extrañas*. Necesitamos primero tener la habilidad de hacer sonar cada acorde en forma pura y resonante, para después agregar sabores exóticos en forma controlada.

A la hora de formar un acorde, entonces,
es importante solamente usar tensiones que no formen una novena menor con una nota del acorde.
Si esto sucede, el acorde queda borroneado y no resulta claro al oído. Esto puede ser muy interesante, pero es bueno ir paso a paso. Mientras mejor manejemos los acordes normales, mejor será nuestro uso de aquellos acordes extraños que son tan divertidos.

Todo lo recién dicho fue usando notas que duraban mucho tiempo y, por lo tanto, el oído era capaz de detectar este extraño intervalo. Si este intervalo de 9na menor sucede poco tiempo, no hay ningún problema… esto es porque hay tensiones que pueden ser usadas en momentos de reposo (que el oído detecta claramente) y otras tensiones que solo pueden ser usadas *en movimiento.*

Tensiones de reposo y tensiones de paso

Todas las tensiones son “notas invitadas”. La diferencia es que algunas vienen a tomar un tecito y otras pueden quedarse a dormir por un par de días. Esto significa que sobre cualquier acorde podés tocar cualquiera de sus tensiones, pero a la hora de usar estas tensiones dentro del acorde hay que chequear cuáles tensiones son tensiones de reposo (para usar dentro de acordes) y cuáles son tensiones de paso (que pueden usarse en movimiento).

- **Tensión de reposo** es aquella tensión del acorde que no forma una bemol nueve con una nota del acorde.
  Algunos usan el nombre “tensión disponible” en vez de “tensión de reposo”.

- **Tensión de paso** es una tensión que forma una 9na menor con una nota del acorde pero que, más allá de eso, puede ser usada como nota de paso.
  Algunos usan el nombre “tensión no disponible” pero, como en realidad todas las notas están siempre disponibles, prefiero el nombre “tensión de paso”.

Entonces, si queremos saber cuáles son notas de reposo y cuáles son notas de paso,
tenemos que ver el caso de cada una de las tensiones posibles.

En el próximo capítulo, que corresponde a “Modos”, analizaremos cómo deducir las 7 notas que corresponden a cada acorde. Sin querer adelantarme demasiado, de todos modos quisiera contarte que en ese capítulo usaremos tres grupos para dividir estas 7 notas:

- Las **notas del acorde** son aquellas 4 notas que corresponden a la **cuatríada**. Ningún misterio en esto.

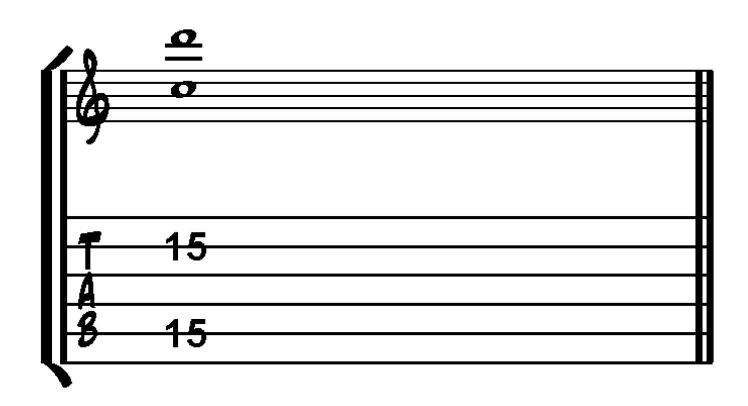
- Las 3 notas restantes (que completan la escala de 7 notas) son las **tensiones**. Estas tensiones pueden ser:

  - **Tensiones de reposo**, que no forman una 9na menor con las notas de la cuatríada.

  - **Tensiones de paso**, que pueden usarse para tocar melodías, pero que es mejor evitar a la hora de hacer acordes.

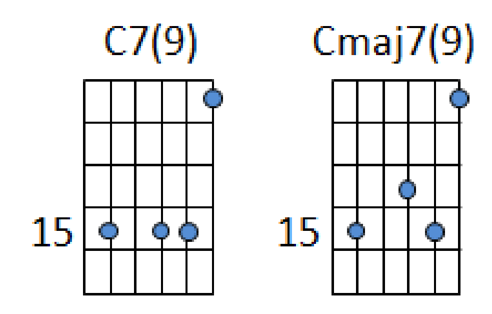
Llegado ese capítulo veremos estos temas en mucho mayor detalle pero, por ahora,
usaremos **la 9na mayor como tensión de reposo en los acordes mayores** y **la 11na justa como tensión de reposo en los acordes menores**.

Veamos el caso de la 9na mayor sobre un acorde de DO:



Aquellos acordes que tienen 9na mayor, siempre tendrán esta nota como tensión permitida. Es que –justamente- esta nota es una 9na mayor y no una 9na menor. De la nota-raíz a la 9na mayor siempre habrá, obviamente, una 9na mayor… por lo tanto nunca formará una 9na menor. Se entiende?

Usaremos la 9na mayor exclusivamente en los acordes mayores, ya sean acordes "maj siete" o acordes "séptima".

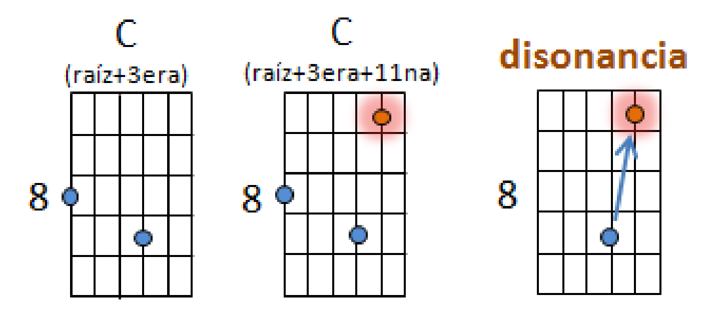


Un sonido interesante, cierto?

Ok, ya vimos el caso de la 9na… pasemos a la 11na!

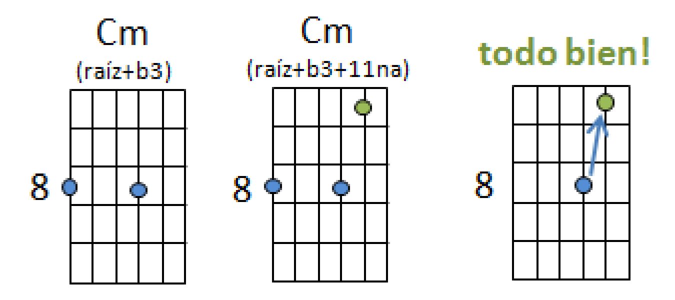


En los acordes mayores es imposible usar la 11na justa como una tensión de reposo. La 11na justa contradice a la 3era mayor que –obviamente- todo acorde mayor tiene. Fijate por favor de tocar lo siguiente:



La 11na justa siempre formará una disonancia con la 3era mayor de un acorde.
En este ejemplo el intervalo que se forma es de una "segunda menor" que, para el caso, es lo mismo que una "novena menor" pero la disonancia es aún más notable.

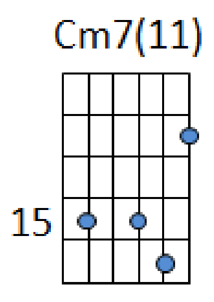
Entonces la 11na justa y la 3era mayor nunca se llevan bien. Pero, claro, si el acorde fuera un menor la situación sería distinta; es que en un acorde menor no hay 3era mayor, sino 3era menor, por lo cual la distancia entre la 3era menor y la 11na ya no es un problema: de la 3era menor a la 11na justa hay una inocente y dulce 9na mayor.



Entre la 11na justa y la 3era menor no hay ningún problema.
En este caso la distancia entre ambas es de una "segunda mayor", que es lo mismo que una "novena mayor".

Entonces, **como la 11na justa nunca puede usarse sobre acordes mayores, usaremos esta nota como la tensión de reposo básica para un acorde menor**.

Lo siguiente es un ejemplo de la 11na justa sonando en un acorde menor:



Este capítulo se trata de pentatónicas.
Como ya antes vimos cómo tocar cuatríadas, ahora sabemos cuál es el quinto pasajero:

- **Si el acorde es mayor (maj7 o 7), podemos usar la 9na mayor.**

- **Si el acorde es menor, podemos usar la 11na justa.** Esto es porque la 11na justa nunca puede usarse sobre acordes mayores (por lo antes dicho), así que caracteriza a los acordes menores.

Todo muy lindo, sí….
pero hay una pequeña excepción.

Hasta el capítulo anterior, de cuatríadas, estuvimos manejando cuatro tipos de estructuras.

1) maj7
2) 7 (dominante)
3) m7
4) m7(b5)

Como ahora tenemos que sumar una nota, el proceso es el siguiente:

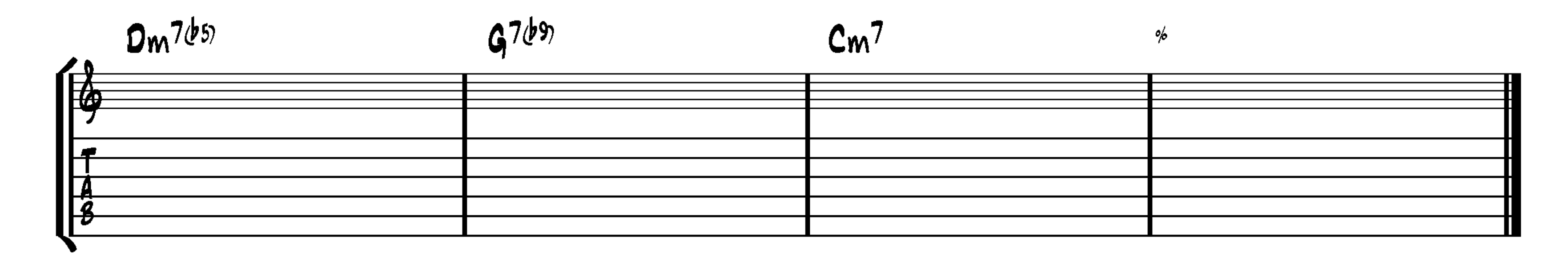
1) **maj7** Es un acorde mayor? Perfecto, entonces agregaremos la 9na mayor, ya que en las páginas anteriores determinamos que es una tensión que se lleva bien con este tipo de acordes.
2) **7 (dominante)** Es un acorde mayor? Muy bien, también sumaremos la 9na mayor.
3) **m7** Es un acorde mayor? Por supuesto que no, así que sumaremos la 11na justa.
4) **m7(b5)** Es un acorde mayor? Tampoco, así que también sumaremos la 11na justa.

Todo parece muy fácil:
a los acordes mayores les sumamos la 9na mayor,
a los menores menores les agregamos la 11na justa.

Pero hay un acorde que viene a arruinarnos la fiesta, ya que presenta una excepción.
Fijate por favor cuáles son los acordes de un “segundo quinto primero a menor”.

El acorde 7(b9)

Lo siguiente es un “segundo quinto primero” a “DO menor”.



Veamos acorde por acorde:

- Primer acorde: Dm7(b5)… ningún problema, podemos sumarle la 11na, como a todo acorde menor.
- Tercer acorde: Cm7… lo mismo, es un acorde menor así que le sumamos la 11na.
- Segundo acorde: G7(b9)… es un acorde mayor, así que deberíamos poder sumarle la 9na mayor. Pero, mmmmmm… acaso el cifrado no especifica que lleva 9na menor?!

Y, aquí frente a ustedes, está la excepción:
Algunos acordes “7” (dominantes) tienen 9na menor.

En principio, todo dominante que resuelve a un acorde menor llevará 9na menor. Si un G7 resuelve en un Cm7, será un G7(b9); si en cambio resolviera a un Cmaj7, sería un G7(9). En el próximo capítulo veremos esto con más cuidado pero, por ahora, sabemos que hay cinco tipos de acordes que nos interesan:

- **Acorde maj7, que siempre llevará 9na mayor.**
- **Acorde 7 que, si no especifica nada, llevará 9na mayor.**
- **Acorde 7(b9), que llevará 9na menor.**
- **Acorde m7, con la 11na justa como nota decorativa.**
- **Acorde m7(b5), también con la 11na justa como tensión agregada.**

Teniendo cinco tipos de acordes, necesitaremos cinco tipos de pentatónicas.

Tipos de pentatónicas

En un principio teníamos nota-raíz y tercera, después tríadas y después cuatríadas. Cada vez que agregamos una nota se nos suman opciones. Es que, claro, a mayor cantidad de notas estás dando mayor información sobre el acorde... y mientras más te acercás a ese acorde, más aprecias sus diferencias.

Entonces necesitamos explorar cinco distintas escalas de cinco notas.

La pentatónica menor

Empiezo con la pentatónica menor porque suele ser la más conocida por nosotros los guitarristas.

Es una escala fantástica, y es tan simple como agregar la 11na justa a los diagramas ya conocidos. Estos diagramas tenían nota-raíz, tercera menor, quinta justa y séptima menor. Como vimos anteriormente, la tensión más natural para un acorde menor es la 11na justa, así que ésa es la nota que estaremos sumando.

Las notas de la pentatónica menor son:
Nota-raíz, tercera menor, quinta justa, séptima menor, oncena justa.
Por lo tanto, esta escala puede ser usada sobre prácticamente **todos los acordes menores que tengan quinta justa**.

Tenemos la pentatónica menor…
faltan otros cuatro tipos de escalas pentatónicas.

La pentatónica mayor

Para ser completamente honesto, la pentatónica mayor es lo mismo que la pentatónica menor pero empezando en otro lado. Un ejemplo de esto: la escala de LA menor pentatónica es exactamente igual a la escala de DO mayor pentatónica. Son las mismas exactas notas, y esto es lo que suelen llamar “relativo mayor” y “relativo menor”.

> Aunque no tiene que ver exactamente con la cuestión de pentatónicas, este es un buen momento para hablar de la cuestión de “**los relativos mayores y menores**”. El *relativo menor* de “Cmaj7” es “Am7”. El *relativo mayor* de “Am7” es “Cmaj7”. Esto significa que cada acorde maj7 tiene su gemelo malvado en el lado oscuro: un acorde menor tres semitonos por debajo. Y, por supuesto, esto significa que cada acorde m7 tiene su gemelo educado y bien peinado: un acorde mayor tres semitonos por encima. Te recomendaría practicar esto, siempre recordando que **“LA menor es igual a DO mayor”**. Entonces, “Gmaj7 es igual a Em7” y “Amaj7 es igual a F#m7”; también, “Cm7 es igual e Ebmaj7”, y “Dm7 es igual a Fmaj7”.
>
> Para probar este concepto de que “cada acorde tiene un lado mayor y un lado menor”, te recomiendo escucharlo en la guitarra: podés tocar un acorde maj7 y cantar por encima una melodía cualquiera; si cambiás ese acorde para que sea el *relativo menor*, podés cantar por sobre ese nuevo acorde la misma melodía que antes cantaste sobre el acorde mayor. Sonará muy distinto, por supuesto, pero no habrá problemas armónicos. Esto es porque ambos son el mismo acorde, pero *vistos desde un lado distinto.*
>
> Conocés cómo tocar el “feliz cumpleaños” empezando en el acorde de DO mayor? Probá tocarlo empezando en Am… será el cumpleaños menos feliz que hayas tenido, pero armónicamente no habrá problemas.

Entonces, por lo antes dicho, la pentatónica menor de LA es exactamente igual a la pentatónica mayor de DO. Son las mismas notas; exactamente las mismas. Por lo tanto vos podrías decir “hey, no hace falta aprender las pentatónicas mayores y las menores, con una de las dos es suficiente!”. En parte eso es verdad pero, si me permitís el consejo, recomiendo firmemente tomarlas como dos escalas distintas.

Esto es por que cuando estás tocando la pentatónica menor, es fundamental poder sentir y ver en la mano la tríada del acorde menor sobre el cual estás… y, cuando estás sobre la pentatónica mayor, sentir y ver la tríada del acorde sobre el que estás. Aunque la pentatónica menor de LA tiene las mismas notas que la pentatónica mayor de DO, cuando tocás estas notas sobre un Am7 necesitás ver la tríada menor de LA… y, cuando tocás estas notas sobre un Cmaj7, necesitás ver la tríada mayor de DO.

Entonces, a fines prácticos, considero que son dos escalas completamente distintas.

Las notas de la pentatónica mayor son:
Nota-raíz, tercera mayor, quinta justa, sexta mayor y novena mayor.
Por lo tanto, es una escala perfecta para tocar **sobre los acordes "maj7".**

Resumiendo: Hasta ahora sobre un acorde "maj siete" usábamos nota-raíz, tercera mayor, quinta justa y sexta mayor (en vez de séptima mayor). Vimos que la tensión más natural a sumar sobre un acorde mayor es la 9na mayor y, por lo tanto, esto es exactamente la pentatónica mayor: nota-raíz, tercera mayor, quinta justa, sexta mayor y novena mayor.

… y qué pasa con los acordes "de séptima"?

La pentatónica dominante

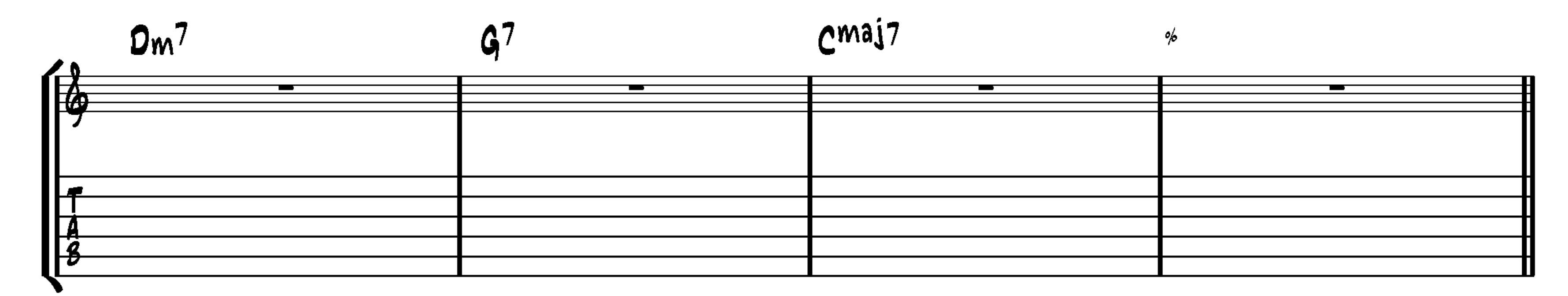
Muchos usan, sobre los acordes "de séptima", simplemente la escala mayor. Tengo que confesar que es algo que funciona, pero no proporciona el "sonido dominante" que tienen los acordes de séptima. El sonido dominante es ese fantástico tritono que se forma entre la 3era mayor y la 7ma menor. La pentatónica mayor no tiene 7ma menor y, por lo tanto, no podemos pedirle "peras al olmo"… si queremos el sonido dominante necesitamos una pentatónica específica para este uso. Obviamente, un buen nombre para esta pentatónica es la "pentatónica dominante" (qué creatividad!).

Hasta ahora sobre un acorde "de séptima" usábamos nota-raíz, tercera mayor, quinta justa y séptima menor. Como estamos hablando de un acorde mayor, la tensión más natural es la 9na mayor.

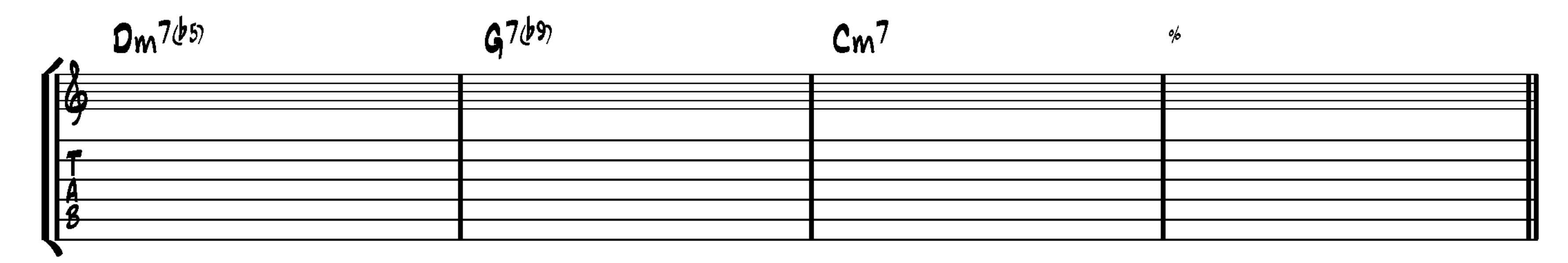
Entonces, las notas de la pentatónica dominante son:
Nota-raíz, tercera mayor, quinta justa, séptima menor y novena mayor.
Es igual a la pentatónica mayor, pero con 7ma menor en vez de 6ta mayor. Podemos usar esta escala **sobre cualquier acorde dominante que tenga 9na mayor**. Hago esta aclaración (de la 9na mayor) porque existen dos acordes "de séptima": los que resuelven a un acorde mayor (que generalmente llevan 9na mayor) y los que resuelven a un acorde menor (que llevan 9na menor).

La pentatónica dominante bemol nueve

Algo ya hablamos de esto algunas páginas atrás, en la sección llamada "El acorde 7(b9)". La cuestión es que en las partituras nos encontramos con dos tipos de acordes "7" (dominante). Veamos el caso de un "segundo quinto primero a DO mayor":



El G7, al resolver al Cmaj7, no especifica nada respecto a la 9na. Asumiremos entonces que lleva 9na mayor, por lo cual es un **G7(9)**.
Veamos ahora el caso de un "segundo quinto primero a DO menor":



Al aclarar "b9", ahora el G7 lleva 9na menor; es entonces un **G7(b9)**.

Sin más preámbulo, podemos decir lo siguiente:

- **Si un acorde dominante resuelve a un acorde mayor, *generalmente* lleva 9na mayor.**
- **Si un acorde dominante resuelve a un acorde menor, lleva 9na menor.**

Algunas cosas de lo recién dicho merecen ser aclaradas.

Qué significa que un acorde dominante "resuelva"?

Buena pregunta. Significa que, si el acorde es un G7, el próximo acorde es algún tipo de acorde cuya nota-raíz es DO. Entonces:

- G7 yendo a Cmaj7 significa que el acorde G7 *resolvió* a Cmaj7.
- G7 yendo a Cm7 significa que el acorde G7 *resolvió* a Cm7.
- G7 yendo a C7 significa, aunque es un caso menos habitual, que el acorde G7 *resolvió* a C7.

Algunos ejemplos en los que el dominante no resuelve:

- Si G7 va a Ab7, significa que no hubo un "efecto de resolución".
- Si G7 va a E7, lo mismo… no hubo una verdadera *resolución.*

En principio, esto es suficiente para definir el significado de "resolución"… aunque más adelante entraremos en mayor detalle respecto a las maneras en las que un dominante puede resolver.[13]

Por qué un acorde dominante que resuelve a un acorde mayor *generalmente* lleva 9na mayor? Acaso no *siempre* lleva 9na mayor?
En realidad, debería llevar siempre 9na mayor, pero podemos *alterar* el acorde para que lleve 9na menor. Esto sería echar sal y pimienta a la armonía, modificándola para lograr mayor tensión. Entonces, los dominantes que resuelven a un acorde mayor siempre llevan 9na mayor, salvo que tengas ganas y de pura picardía uses la 9na menor (como si estuvieras resolviendo a un acorde menor).

Por ahora, si un dominante resuelve a un acorde mayor *siempre* usaremos 9na mayor… pero, si agarrás un cifrado y ves algo tipo "G7(b9) yendo a Cmaj7", ya lo sabés: el compositor está usando una armonía condimentada. Así de simple.

Pero todo esto salió de plantear la pentatónica bemol nueve,
así que volvamos a ese tema.

---

[13] Tampoco quisiera dejarte esperando, así que acá va… un dominante también puede resolver medio tono hacia abajo, lo cual tiene que ver con la sustitución tritonal. Después la seguimos, pero es básicamente esto.

Saber las notas de la pentatónica dominante bemol nueve no es tan emocionante como parece: simplemente agarrás la cuatríada de un acorde de séptima (dominante) y le sumás la 9na menor.

Entonces las notas de la pentatónica dominante bemol nueve son:
Nota-raíz, tercera mayor, quinta justa, séptima menor, novena menor.

Por supuesto, como bien sabés, es la escala que usaremos **sobre los acordes "7(b9)"**.

Demasiado fácil, no?
No tan rápido, hay una cosa por agregar!

Tal cual vimos en la sección "Dueñas de casa y sus invitados" (algunas páginas atrás), el intervalo de 9na menor es algo que buscamos evitar a la hora de construir acordes. Pero… acaso un acorde 7(b9) no tiene la 9na menor como parte del acorde?

Cómo es esto? Acaso la 9na menor no era el "intervalo del demonio" que debíamos evitar a capa y espada?

Bueno, ehmmm… sí, buscamos evitarlo… salvo en los dominantes que resuelven a un acorde menor. Estos acordes "7(b9)" aprecian esta disonancia, ya que la tensión que genera el intervalo de 9na menor inmediatamente resuelve (al ir al acorde menor) y la disonancia se libera de un modo que es aceptable al oído. Toda regla necesita una excepción, cierto?

Entonces, la cosa queda así:
Generalmente evitaremos usar el intervalo de 9na menor a la hora de construir acordes, salvo en los acordes 7(b9), en los que esta 9na menor es por definición una parte importante del acorde.

Será absolutamente evidente al ponerlo en práctica!
Pero, antes de eso, falta hablar del último tipo de escala pentatónica.

La pentatónica menor bemol cinco

Hasta ahora, sobre un acorde “m7(b5)” tocábamos nota-raíz, tercera menor, quinta disminuida y séptima menor. Más allá de la extraña quinta disminuida, este acorde no deja de ser un acorde menor. Como la 11na justa es la tensión más natural para los acordes menores, ésa es justamente la tensión que agregaremos.

La pentatónica menor bemol cinco es:
Nota-raíz, tercera menor, quinta disminuida, séptima menor y oncena justa.

Evidentemente, una escala nacida para funcionar sobre un **acorde m7(b5)**.

Listo, no hay nada más para decir de esta escala.
Esperabas más? Lamento desilusionarte.

Resumen de tipos de pentatónicas

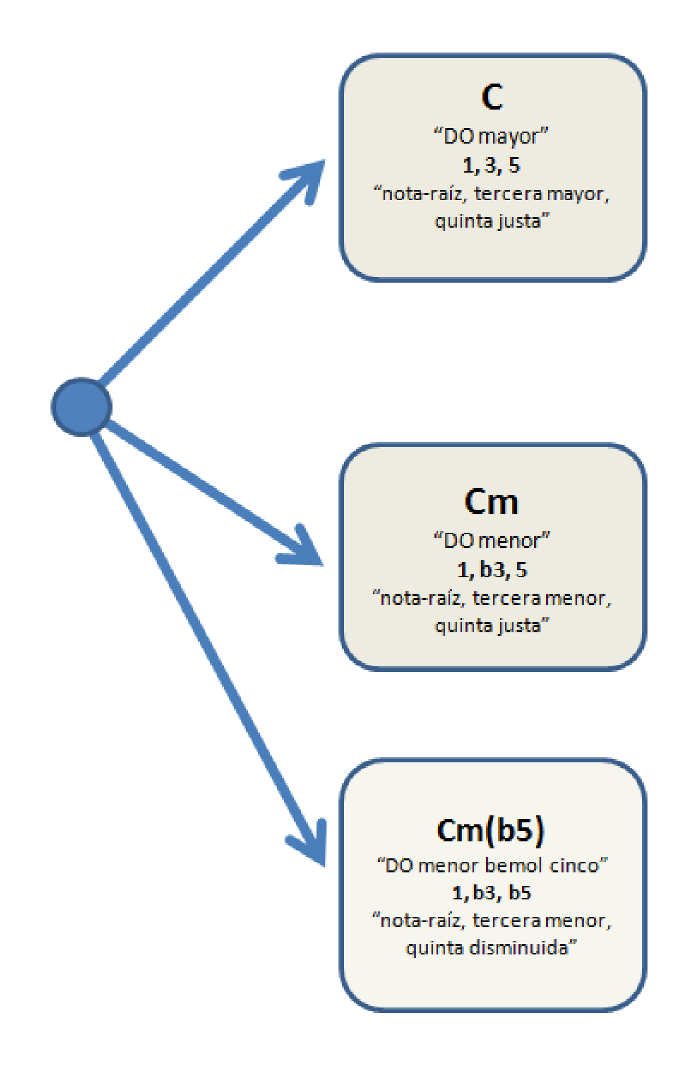
Siempre es bueno tener toda la información en un mismo lugar.

Cómo se llama la escala?	Sobre qué acorde se usa?	Cómo es la 3era?	Cómo es la 5ta?	Cómo es la 7ma?	Cuál tensión se agrega?
Pentatónica mayor	maj7	Mayor	Justa	Mayor[14]	Novena mayor
Pentatónica dominante	7	Mayor	Justa	Menor	Novena mayor
Pentatónica dominante b9	7(b9)	Mayor	Justa	Menor	Novena menor
Pentatónica menor	m7	Menor	Justa	Menor	Oncena justa
Pentatónica menor b5	m7(b5)	Menor	Disminuida	Menor	Oncena justa

[14] Estarás cansado de escucharme decir siempre lo mismo, pero sobre los acordes maj7 usaremos la 6ta mayor en vez de la 7ma…

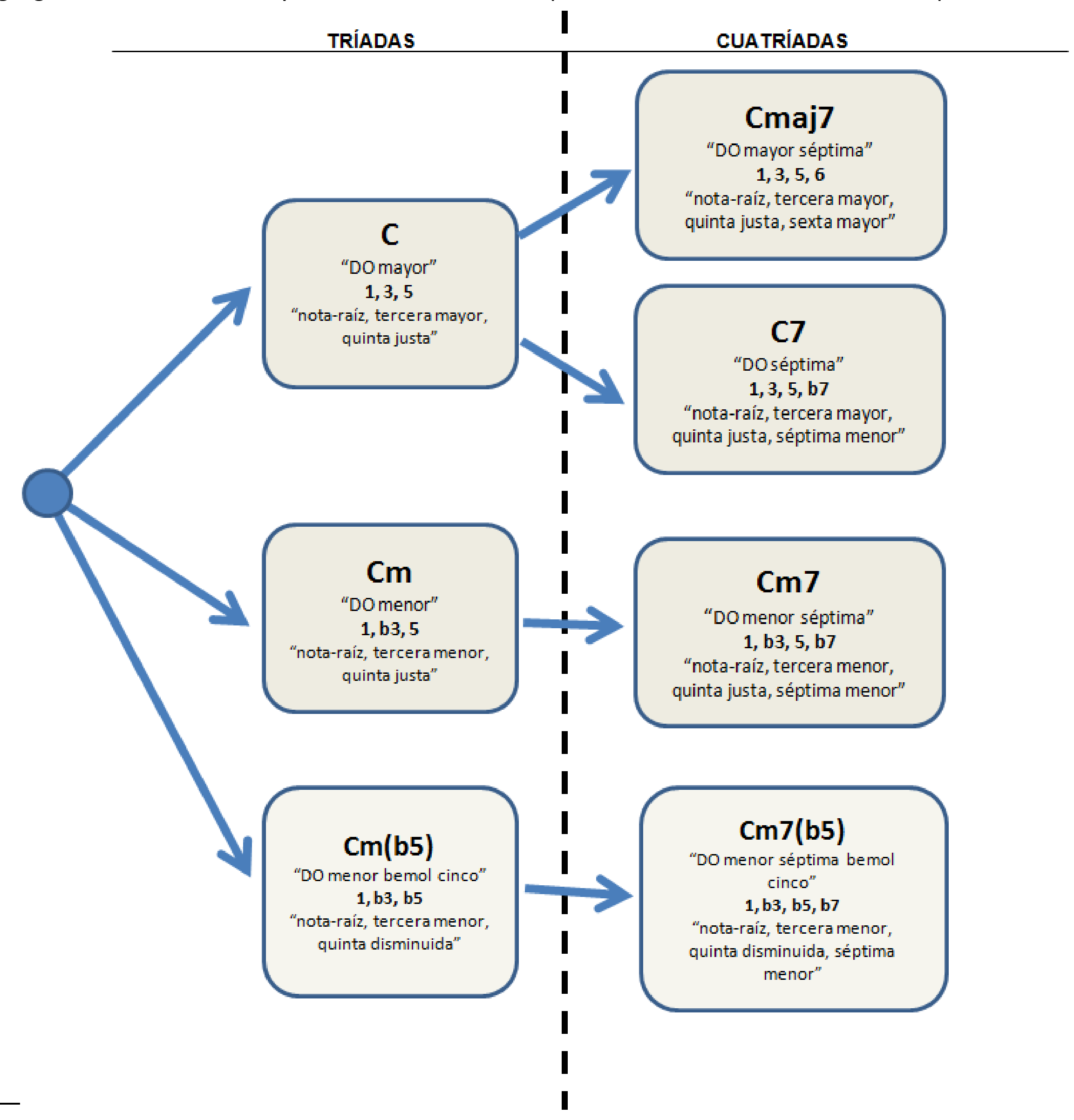
Mapa de cifrados

En los mapas de cifrados podemos ver el camino que estamos recorriendo al avanzar en cada una de las capas. El primer mapa de cifrados que vimos fue para las tríadas; recordemos entonces aquella época de sencillez e inocencia de cuando solo existían las tríadas en nuestro mundo:



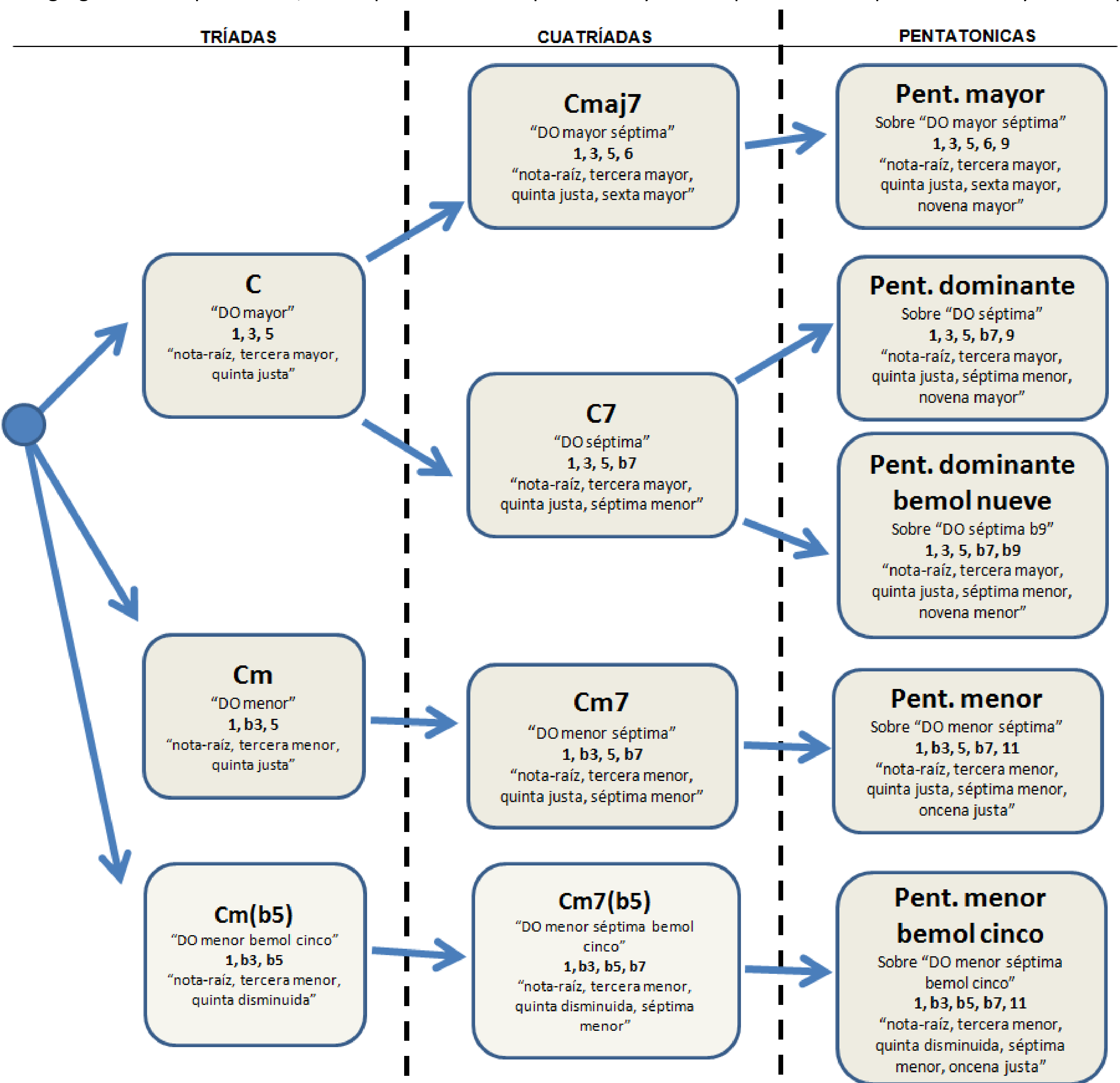
Qué tiempos aquéllos!

Luego fuimos creciendo y, al agregar tan solo una nota, pasamos de tener tres opciones de tríadas a tener cuatro opciones de cuatríadas. [15]



15 … debo ser honesto, en realidad también vimos el acorde disminuído; pero, como en este libro por ahora no estamos viendo ese acorde, podemos decir que son solo cuatro opciones.

Es de esperarse que si agregamos una quinta nota, se nos presenten más opciones. Hay varios tipos de escalas pentatónicas... y valen la pena!



Bueno, el gráfico anterior merece su explicación…
Te recomiendo mirarlo empezando desde la columna de la derecha (que corresponde a pentatónicas), viendo cómo cada una de estas escalas pentatónicas corresponde a una cuatríada que a su vez corresponde a un tipo de tríada.

Te quedaría algo como lo siguiente:

- La pentatónica mayor es una cuatríada "maj7" que, a su vez, es una tríada mayor.
- La pentatónica dominante es una cuatríada "7" que, a su vez, es una tríada mayor.
- La pentatónica dominante bemol nueve es también una cuatríada "7" que proviene de una tríada mayor.
- La pentatónica menor viene de la cuatríada "m7", que contiene una tríada menor.
- La pentatónica menor bemol cinco viene de la cuatríada "m7(b5)", que a su vez es una tríada menor bemol cinco.

Pero… y el acorde disminuido, acaso quedó olvidado?
Por ahora no estaremos hablando de los acordes disminuidos; son seres escurridizos y esquivos, que pueden tener varias funciones que corresponden a distintas escalas. Ya los veremos más adelante.

Es llamativo que el simple hecho de agregar una nota agrega mucha complejidad a los cifrados.

La tríada era muy sencilla; agregamos una nota y este mapa de cifrados se hizo más complejo; ahora que tenemos 5 notas, son muchos los conceptos que debemos tener en cuenta. Necesitamos saber de tensiones de reposo, tensiones de paso, intervalos a evitar, resolución de dominantes, etc., etc. Mucha más complejidad que la tríada, por tan solo haber agregado dos notas.

Es por esto que siempre considero que el foco debe estar en las primeras capas, ya que la única manera de poder llevar a la práctica estructuras más complejas es poder tener en forma firme los fundamentos de la armonía.

Así que, esperando que todo lo anterior haya sido claro, veamos cómo hacer estas escalas pentatónicas en la guitarra!

Diagramas

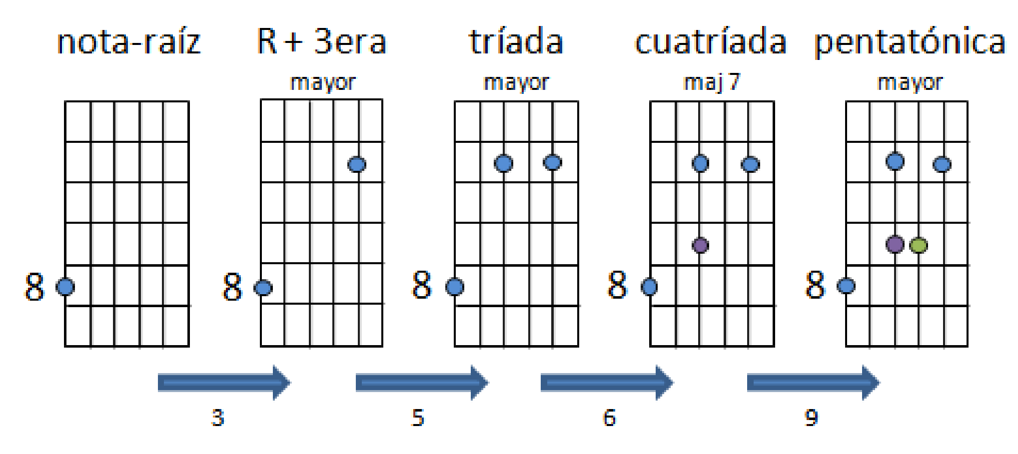
Hora de hacer algo de ruido con toda esta teoría!

Diagramas para pentatónica mayor

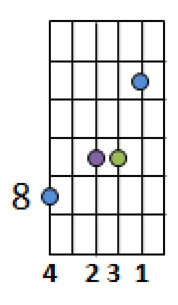
Usaremos esta escala sobre los acordes "maj siete". Simplemente tomamos las notas del acorde del capítulo anterior, y sumamos la 9na mayor en algún lugar conveniente. Todos los acordes que salen como resultado de esta escala pentatónica mayor, serán **un voicing de Cmaj7(9);** es decir, una determinada manera de tocar un "DO maj siete con novena".

Sexta izquierda

La 9na le da una sonoridad súper interesante a estos acordes. De paso, al ocupar la tercera cuerda no nos queda ese hueco tan molesto que ocurría al tocar solo las notas del acorde; para ver a lo que me refiero, por favor tocá el anteúltimo diagrama (cuatríada) y verás que el hueco de la tercera cuerda complica un poco la digitación de mano derecha.

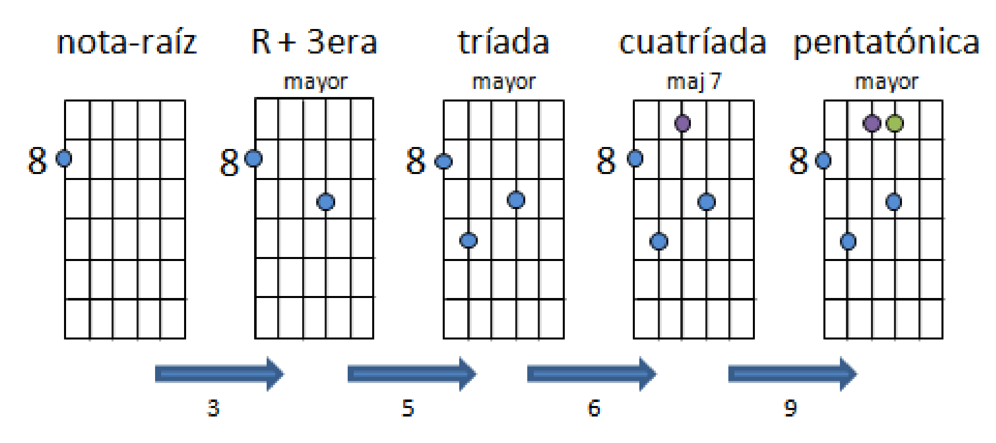


Podrías entonces armar este acorde Cmaj7(9):

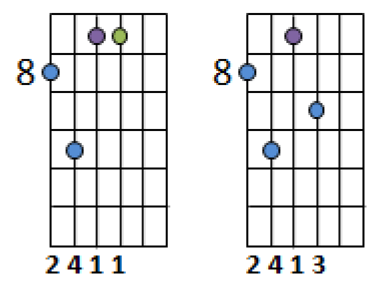


Sexta derecha

Para tocar la 9na mayor en esta posición, necesitás quitar la 3era. Esto no significa que el acorde sea *necesariamente* un sus2, ni nada de eso… simplemente es que estás eligiendo no tocar la 3era para mostrar la 9na, pero el acorde sigue siendo un maj siete.



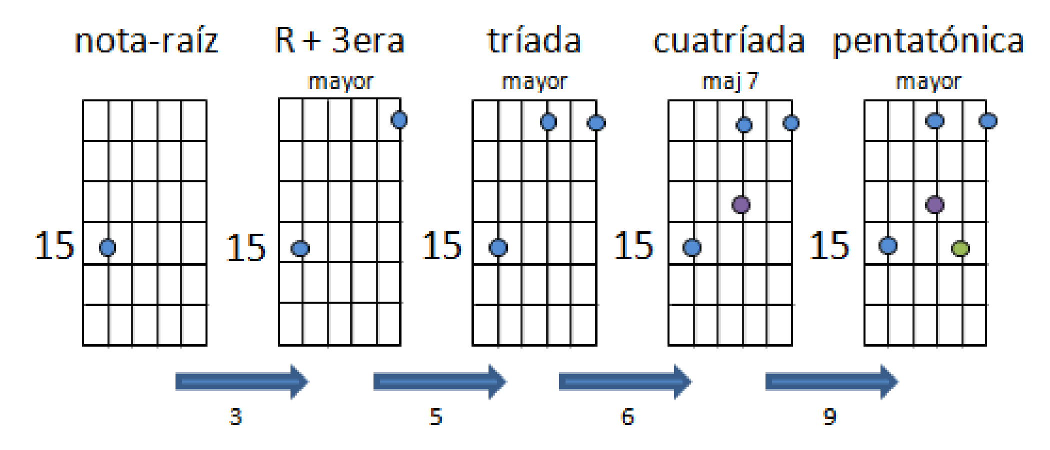
Podés entonces armar estos acordes:



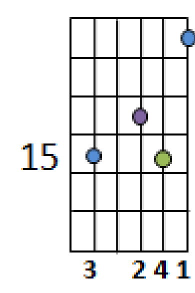
El primer diagrama es un acorde Cmaj7(9), aunque no tenga 3era…
el segundo diagrama quita la 9na pero agrega la 3era; sería, por lo tanto, una cuatríada.
A veces es interesante hacer estos dos acordes uno atrás del otro, como una manera de usar la 9na (del primer diagrama) y la 3era (del segundo diagrama), aportando algo de movimiento.

Quinta izquierda

En este caso, para tocar la 6ta mayor tuvimos que obviar la 5ta, ya que ambas están en tercera cuerda. Por suerte la 9na está en una cuerda que hasta ahora se encontraba libre.



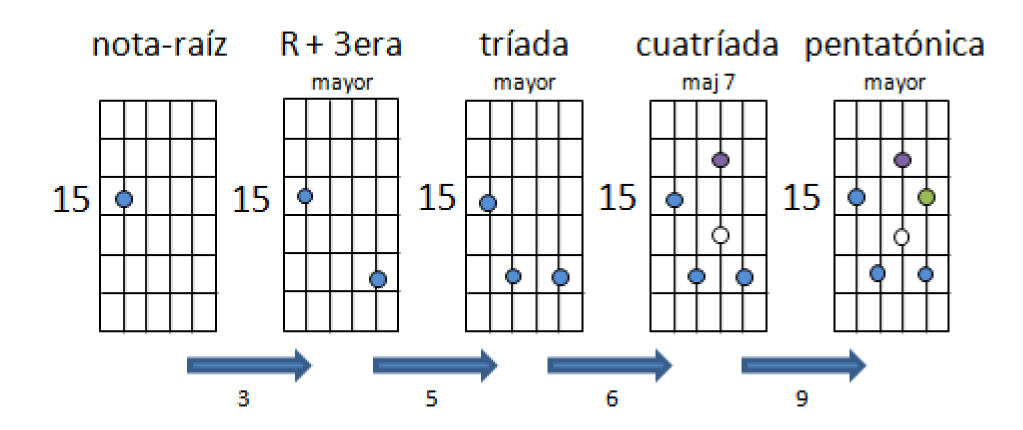
Entonces, podrías formar este acorde:



Me gusta la sonoridad que se genera entre la 9na mayor (que está en segunda cuerda) y la 3era mayor (que queda en primera cuerda)… interesante!

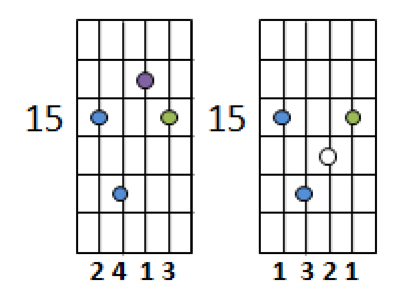
Quinta derecha

Esta posición suena muy bien y tiene muchas posibilidades… esto es porque en esta posición veíamos la posibilidad de tocar la 7ma mayor, en vez de la 6ta que acostumbramos tocar sobre los acordes maj7; a esto se le suma la posibilidad de tocar ya sea la 9na o la 3era. En fin, muchas posibilidades divertidas!



La nota blanca –es decir sin relleno- es para plantear la opción de tocar la 7ma mayor en vez de la 6ta mayor.

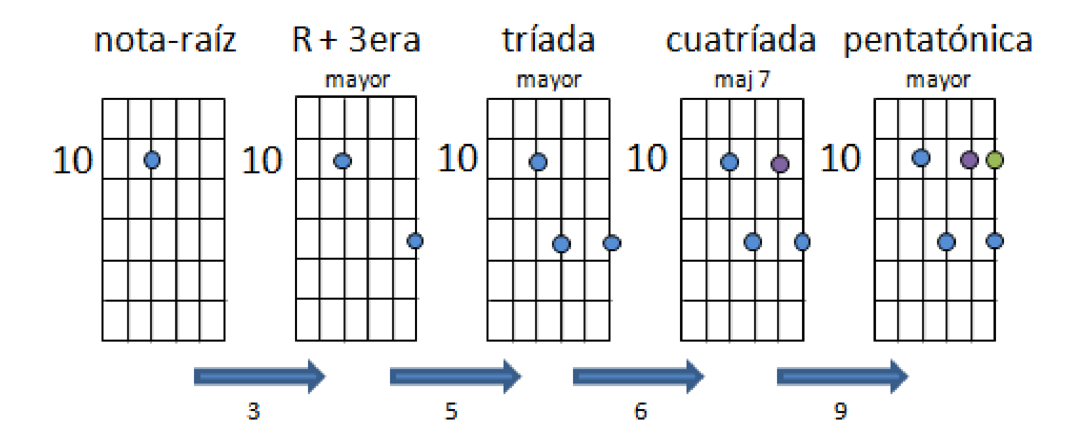
Hay entonces varios acordes que podemos formar:



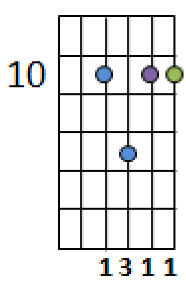
El primero es un Cmaj7 –que tocamos con 6ta mayor- que tiene 9na pero ha sacrificado a la 3era.
El segundo diagrama usa la auténtica 7ma mayor, y también evita la 3era para mostrar la 9na.

Cuarta derecha

Última posición para los acordes basados en pentatónicas mayores.



Te queda un acorde muy fácil de tocar que, aunque no tenga la 3era, da un sonido muy interesante:

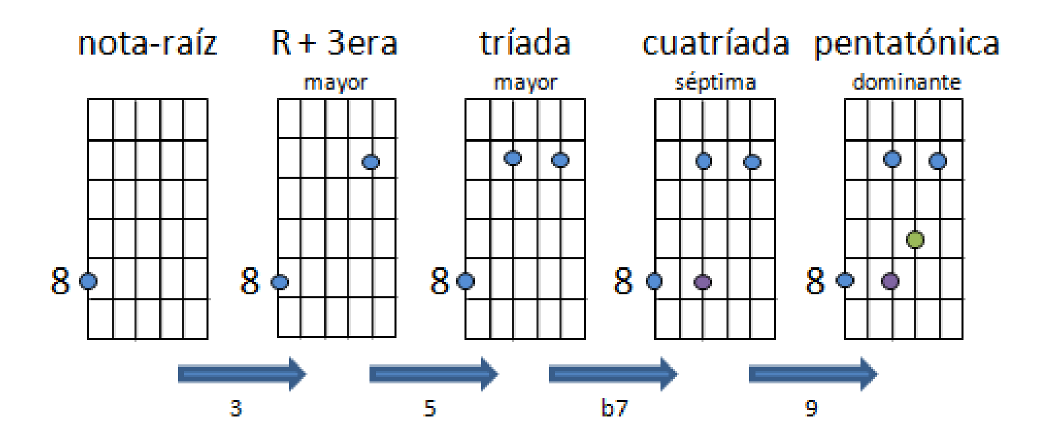


Diagramas para pentatónica dominante

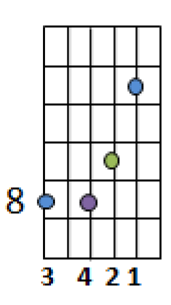
Simplemente partimos del punto anterior (cuatríadas de cuatro notas) y le sumamos la 9na mayor. Todos los acordes que generaremos en base a esta pentatónica dominante **serán C7(9)**; es decir, "DO séptima con novena".

Sexta izquierda

La 9na queda justo en una cuerda que no estábamos tocando en capas anteriores, así que agregar esta tensión resulta un buen negocio.

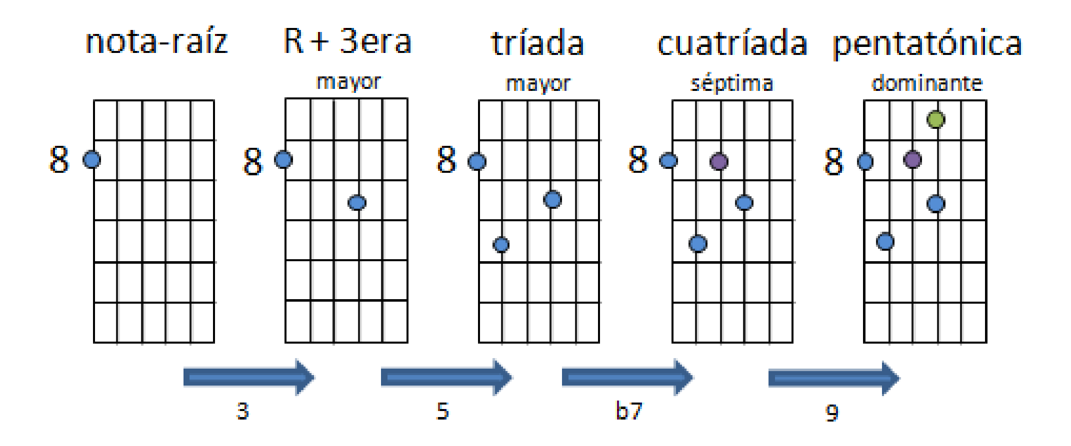


Queda entonces este bluesero C7(9):

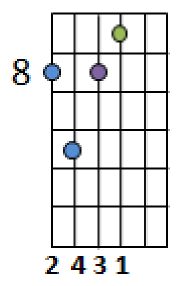


Sexta derecha

En esta posición la 9na mayor queda en la misma cuerda que la 3era mayor; así que, como ya sucedió otras veces, hay que elegir una u otra.



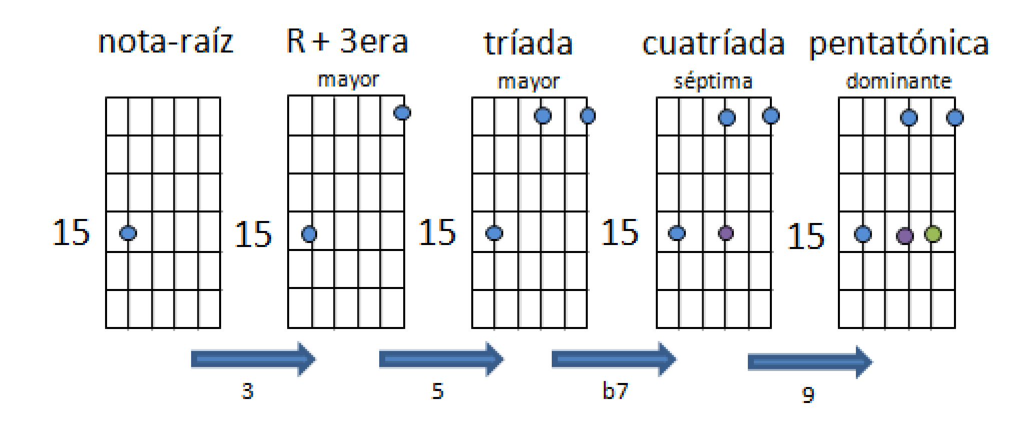
El acorde resultante es:



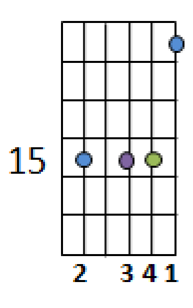
Hay otra opción para digitar este acorde, que es hacer una cejilla con dedo 2 cubriendo 6ta y 4ta cuerda.
Estas extrañas cejillas son muy incómodas al probarlas por primera vez pero, permitiendo que la mano se acostumbre, da como resultado una digitación muy interesante: 2 4 2 1 (cejilla con dedo 2 entre 6ta y 4ta cuerda).

Quinta izquierda

En la cuatríada ya sucedía que para tocar la 7ma había que quitar la 5ta… eso no es un problema, ya que la 5ta suele ser la nota que menos color aporta en este tipo de acordes:

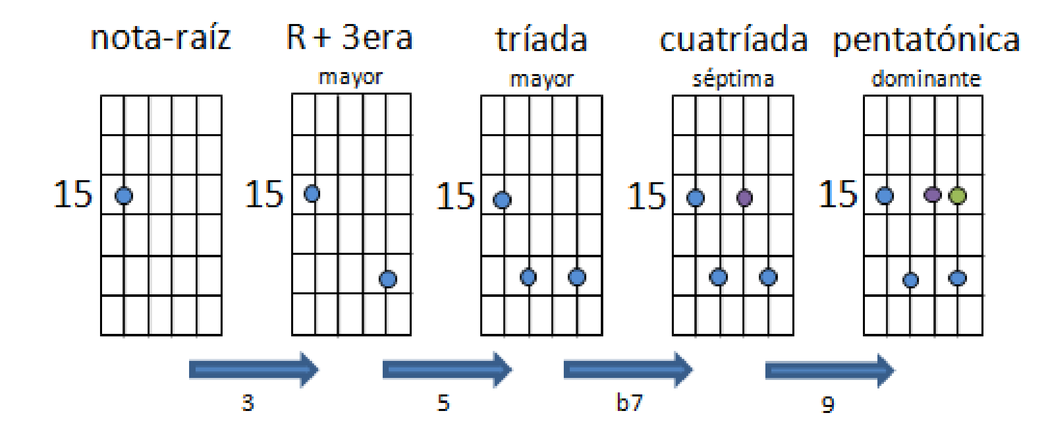


Te queda este acorde, muy utilizable:

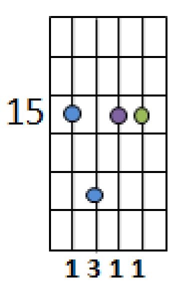


Quinta derecha

La 9na mayor queda en la misma cuerda que la 3era mayor. Así que, nuevamente, hay que elegir una u otra.

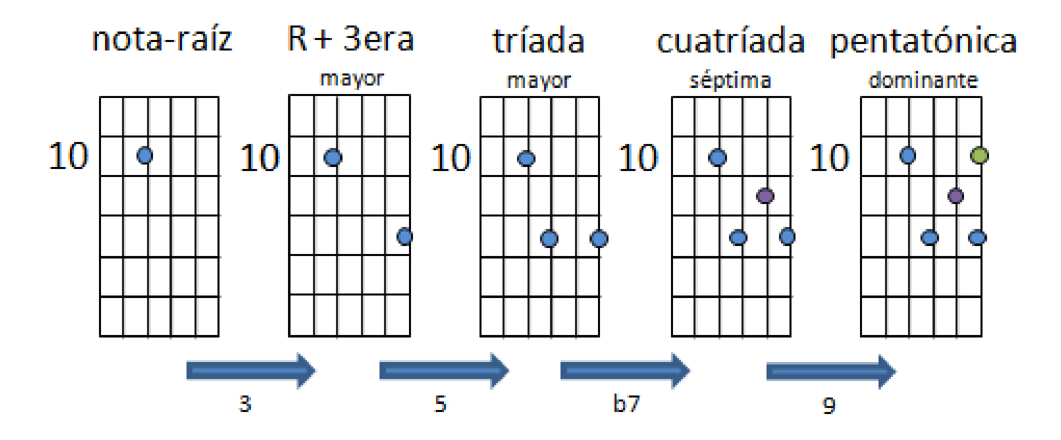


Podés tocar este C7(9), aunque no tenga 3era mayor:

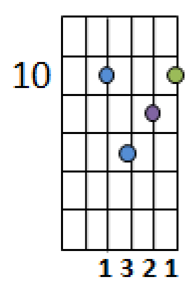


Cuarta derecha

Mismo caso que antes, ya que si querés hacer sonar la 9na tenés que quitar la 3era.



Y el acorde es…

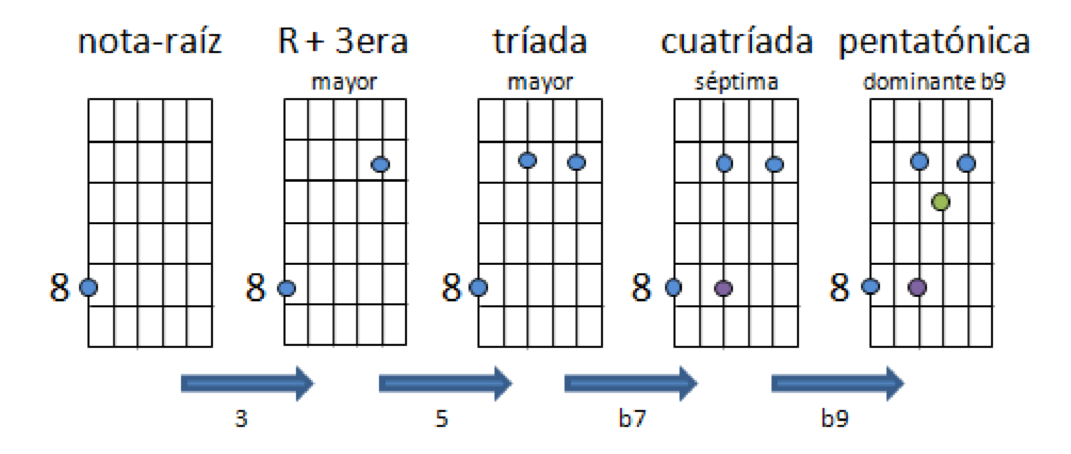


Diagramas para pentatónica dominante bemol nueve

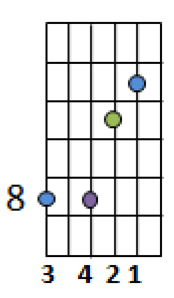
Esta es la escala que usaremos sobre los acordes "séptima bemol nueve". Es decir, acordes dominantes con novena menor, que naturalmente tienden a resolver hacia un acorde menor. Los acordes que surgen **serán C7(b9)**; "DO séptima con bemol nueve".

Sexta izquierda

Ya desde la cuatríada había que elegir entre la 5ta justa y la 7ma menor del acorde.

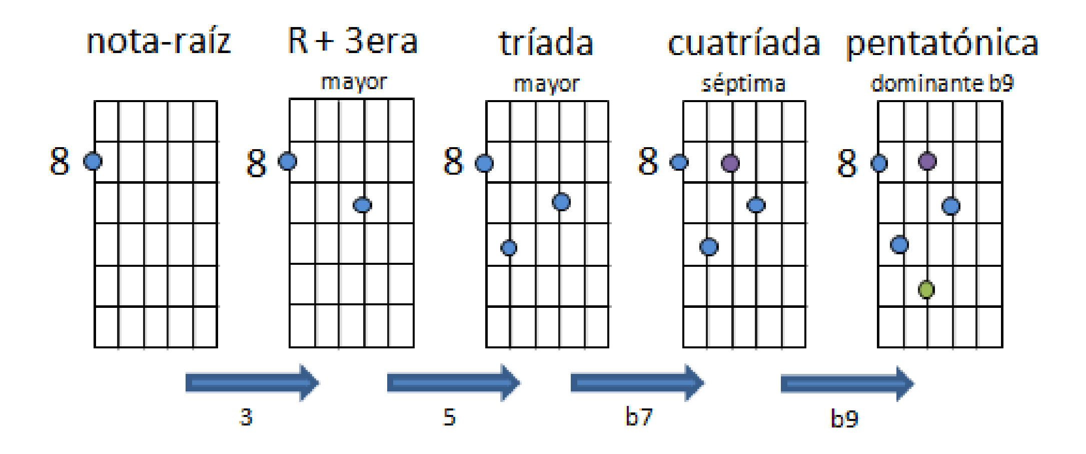


Tenemos este tremendo C7(b9) como resultado de esta posición:

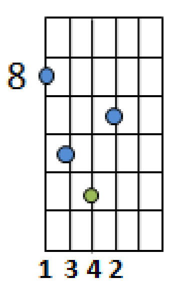


Sexta derecha

Para poder tocar la 9na menor, tendremos que sacrificar la 7ma menor del acorde… lo cual no es lo mejor, pero tampoco está tan mal; podría ser peor.



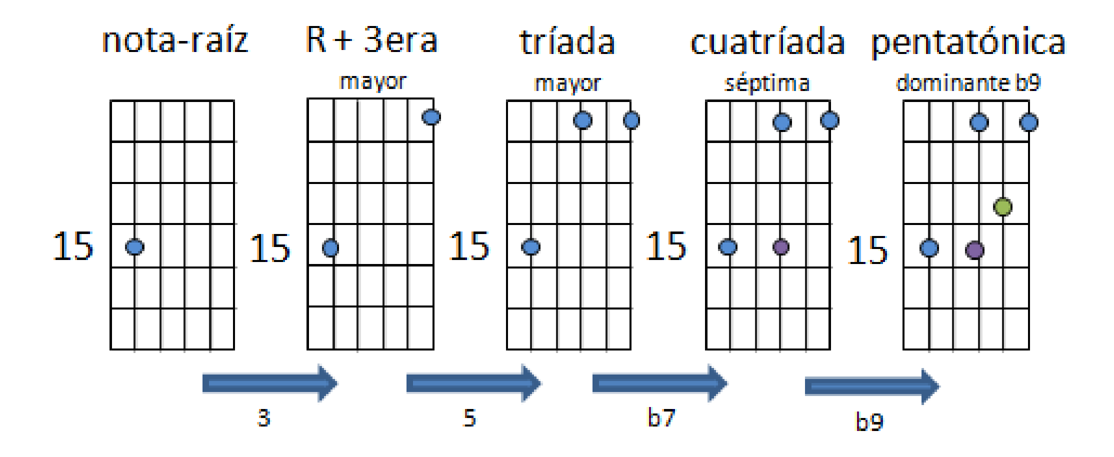
El acorde resultante es:



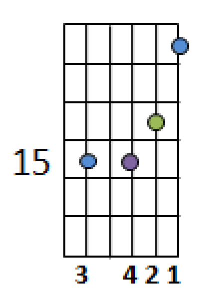
Disonancia para quien aprecia el picante…

Quinta izquierda

Al igual que en *sexta izquierda*, hay que elegir entre la 5ta y la 7ma del acorde.

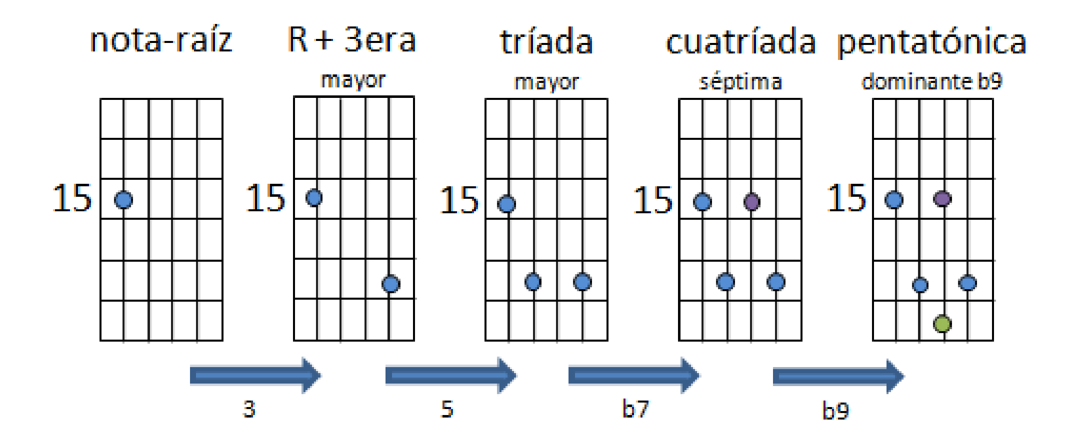


Queda este C7(b9):

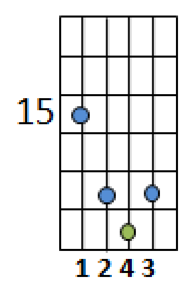


Quinta derecha

Nuevamente, para tocar la 9na menor hay que quitar la 7ma menor, ya que ambas notas quedan en la misma cuerda.

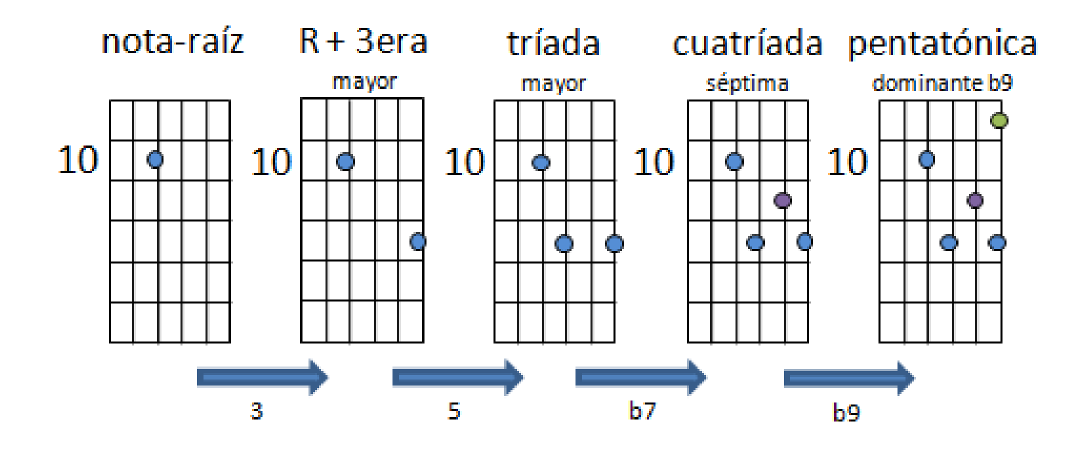


El resultado es este poderoso y ambiguo acorde:

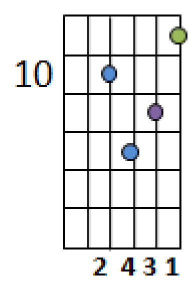


Cuarta derecha

Última posición para este tipo de pentatónica.



Aunque no tiene 3era mayor, queda un muy buen acorde:



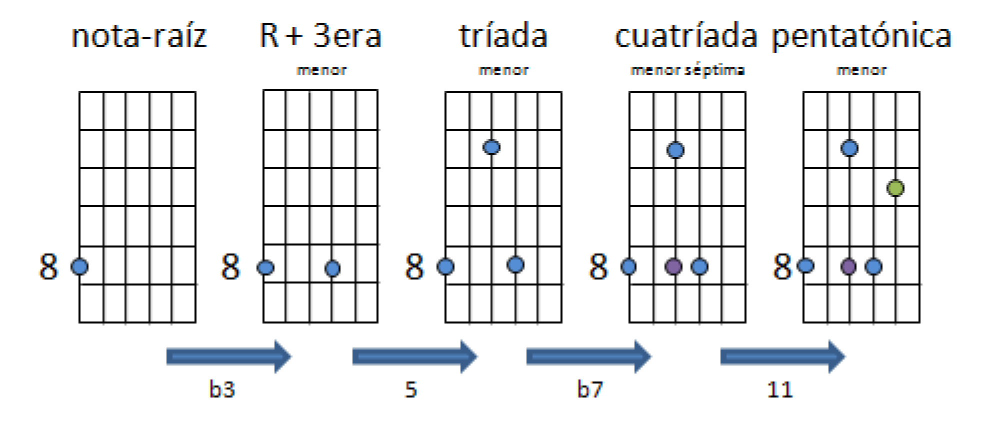
Diagramas para pentatónica menor

Ahora tomamos los diagramas de cuatríadas (“acordes de cuatro notas”) y les sumamos la 11na. Esto es porque la 11na es la tensión más natural para un acorde menor. “Más natural” es una manera elegante de decir “con pocas chances de provocar un lío armónico”.

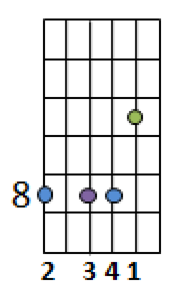
Todo lo siguiente será para **Cm7(11)**; es decir, “DO menor séptima con oncena”.

Sexta izquierda

El camino desde nota-raíz hasta la pentatónica menor, en la posición cuya raíz más grave está en 6ta cuerda haciendo que la mano sobresalga hacia la izquierda.

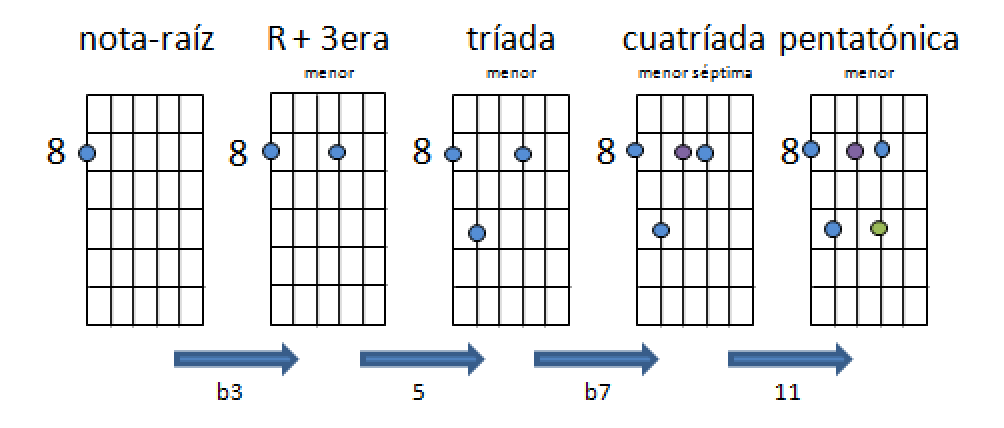


De lo anterior sale este muy utilizado acorde:

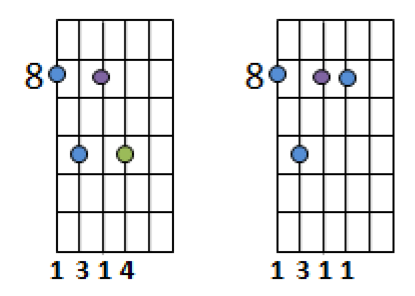


Sexta derecha

Para tocar la 11na tenemos que quitar la 3era menor, ya que ambas están en la tercera cuerda. Como el acorde no tiene 3era, podrías decir que es un acorde sus4; sin embargo, la idea es verlo como un perfecto Cm7(11), del cual no estamos tocando la 3era.



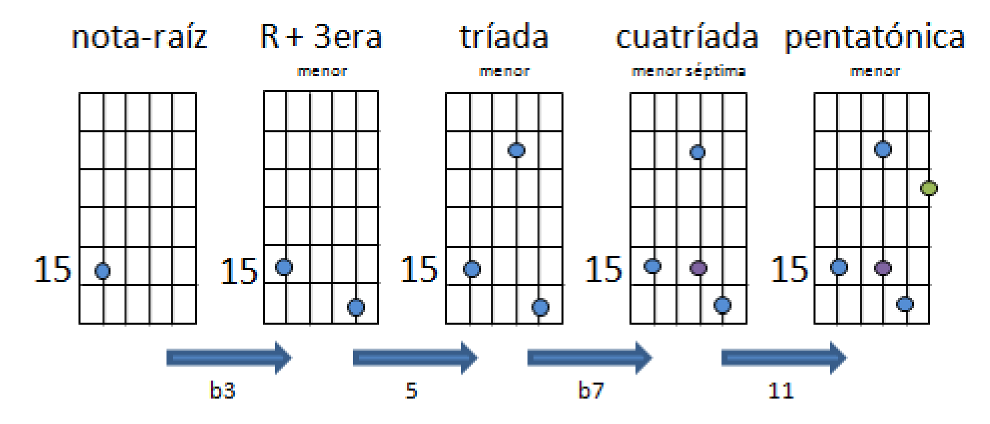
Podrías combinar los siguientes diagramas para primero mostrar la 11na y luego dejar en claro que es un acorde con 3era menor:



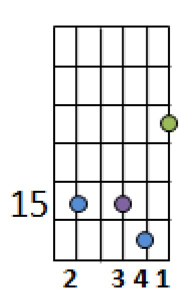
Primero es un Cm7(11), aunque no tenga 3era… y después es un Cm7, con la 3era menor que nuestro oído andaba buscando.

Quinta izquierda

Una buena posición para un acorde menor con 11na.

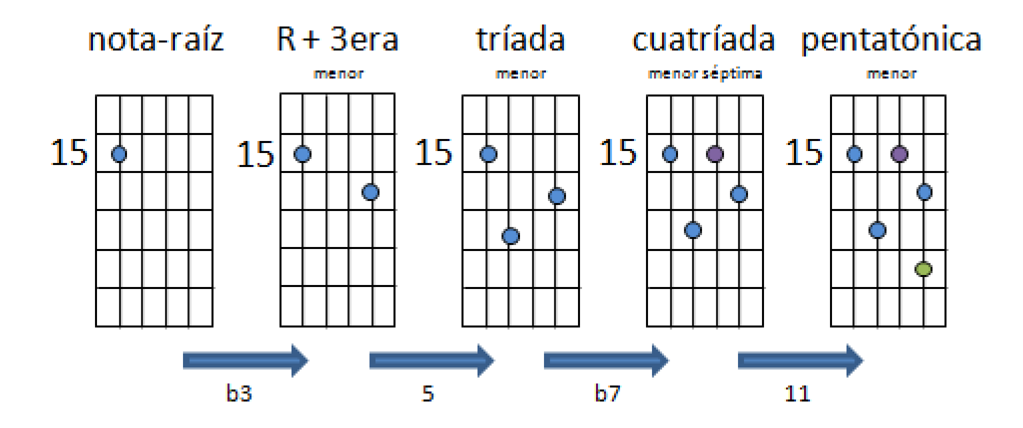


La 11na y la 3era menor están muy cerca una de la otra en este voicing, lo cual provoca un sonido que a mí me gusta mucho:

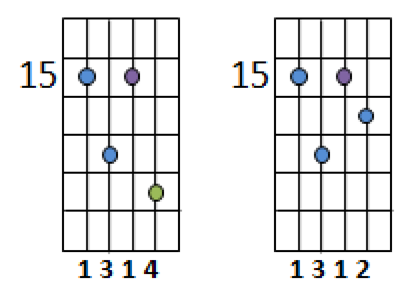


Quinta derecha

Al igual que en *sexta derecha*, para agregar la 11na justa tenemos que sacrificar –pobrecita!- la 3era menor.



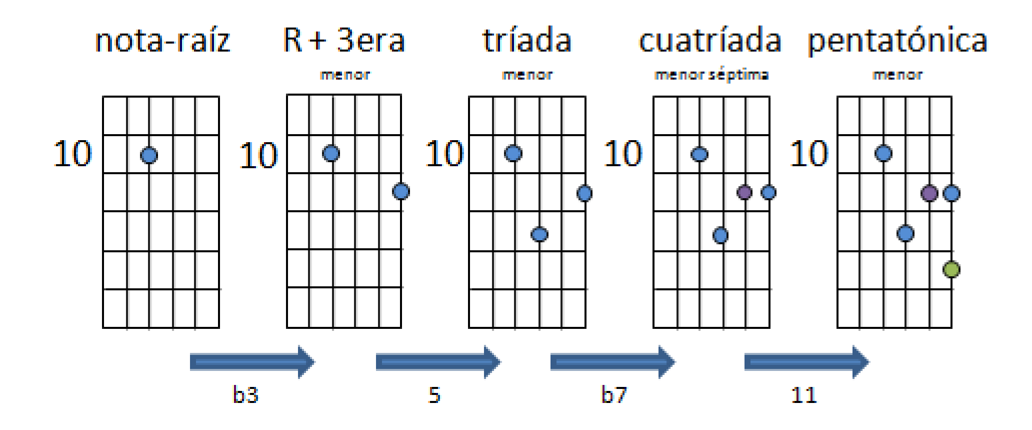
Usando estos dos diagramas podés hacer un Cm7(11), que no tiene 3era menor en este caso, y luego un Cm7 que muestra esta nota que faltaba:



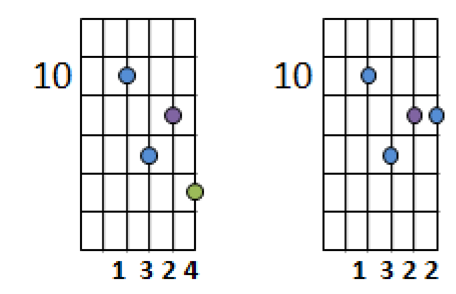
Un primer acorde ambiguo y sospechoso… con 11na y sin 3era,
que después devela el misterio al resolver hacia un pacífico acorde menor.

Cuarta derecha

Ya estamos en la última posición de esta escala pentatónica menor? Cómo pasa el tiempo!



Como ya sucedió otras veces, los dos siguientes diagramas funcionan bien uno detrás del otro:



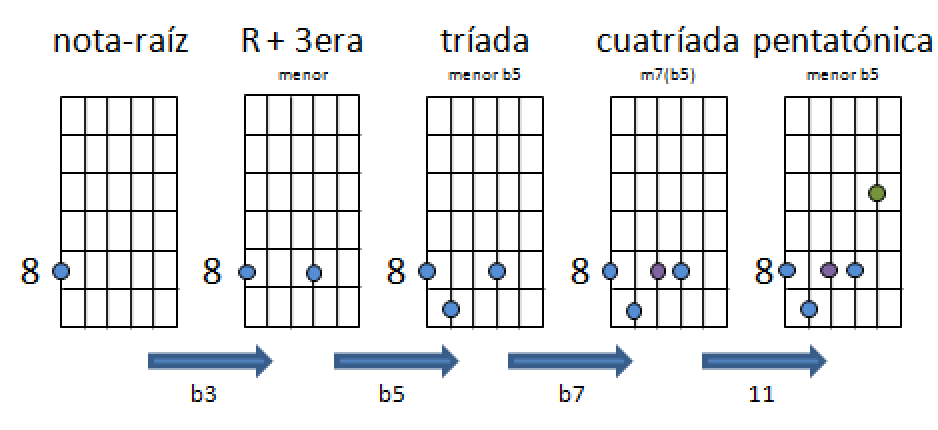
Primero un Cm7(11) y después un Cm7 que por fin muestra la 3era menor.
Verás que la digitación del segundo diagrama, con esa cejilla en dedo 2, es lo más conveniente para dejar libre el dedo 4 para tocar la 11na cuando te plazca.
Pero, claro, si no vas a tocar la 11na podrías elegir alguna otra digitación que puede resultarte más cómoda (por ejemplo: 1 4 2 3).

Diagramas para pentatónica menor bemol cinco

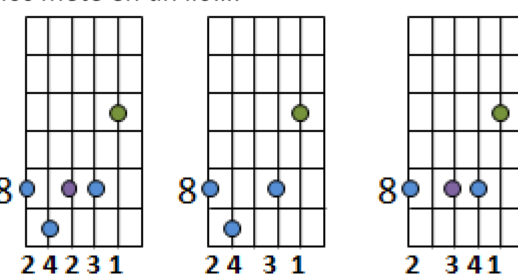
Los demás acordes se burlan del pobre acorde m7(b5), acusándolo de que "nunca lo usan por ser feo"… y, aunque –acá entre nosotros- algo de verdad hay en eso, no por eso hay que discriminar a este torcido pero simpático acorde. Todos los voicings que plantearemos **corresponderán a Cm7b5(11)**[16]; es decir, "DO menor séptima bemol cinco con oncena".

Sexta izquierda

Primera posición para este extraño acorde.



Uf, acabo de estar defendiéndolo y en la primera posición ya nos mete en un lío….

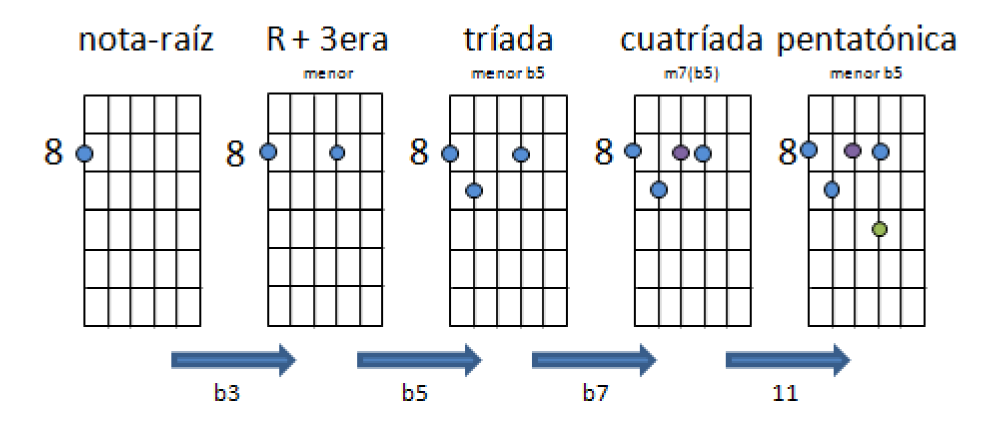


Querés probar el primer diagrama? Suerte con eso! Aunque es difícil, tampoco es imposible; que no decaigan las esperanzas!
El segundo diagrama es lo que te recomiendo, aunque no tiene la 7ma menor. El tercer y último diagrama
es un truco fácil –aunque efectivo- ya que al evitar la 5ta disminuida queda igual a un acorde m7.

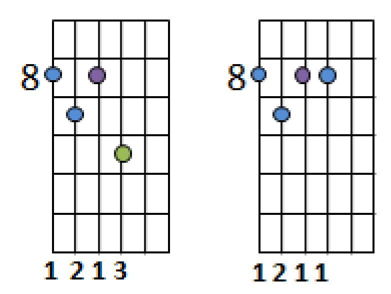
[16] Lo que recién escribí como Cm7b5(11) también podría escribirse como Cm7(b5)(11); es decir, con dos paréntesis. Algunos pícaros incluso hacen lo siguiente: Cm7(b5,11). Creo que todas estas maneras son sencillas de interpretar, así que no es grave usar una u otra; lo importante es poder interpretar que las notas son nota-raíz, 3era menor, 5ta disminuida, 7ma menor y 11na justa.

Sexta derecha

Esta posición siempre es buena con nosotros:



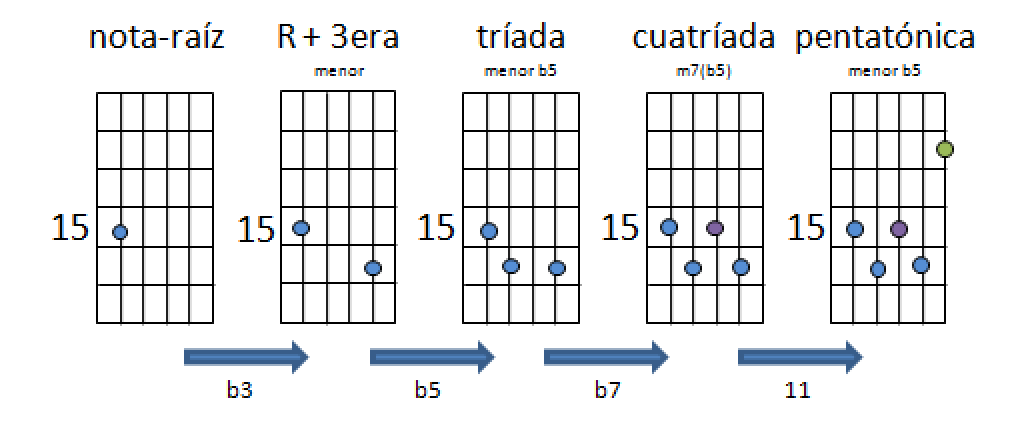
Podés formar un Cm7b5(11), pero que no tiene 3era menor. Por eso es que planteo estas dos opciones:



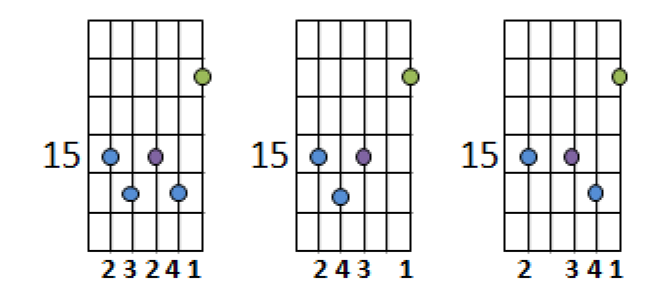
El primero es un auténtico Cm7b5(11), aunque no tenga 3era.
El segundo diagramano tiene 11na, pero sí tiene la siempre-importante 3era menor.

Quinta izquierda

Otra de esas posiciones que le dan un mal nombre a este pobre acorde…



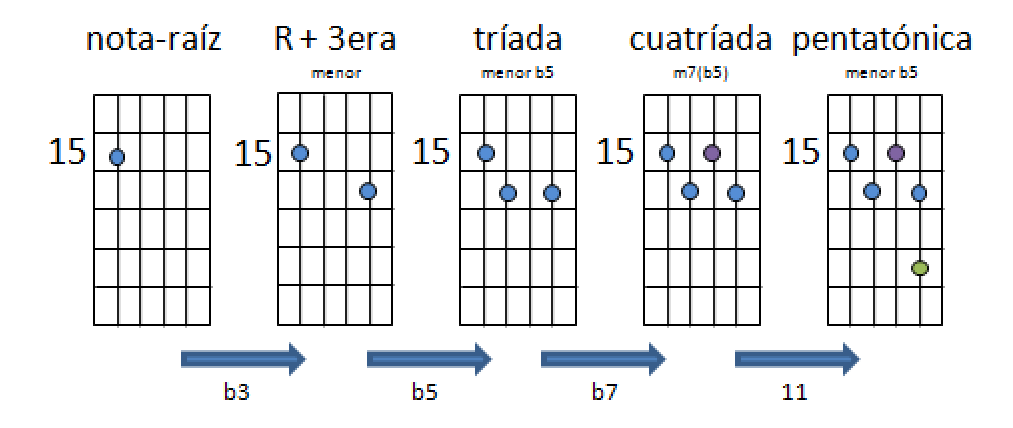
De un momento para otro ya surgen tres opciones:



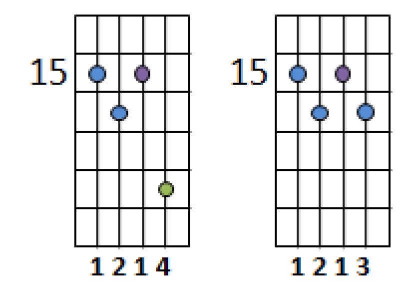
El primer diagrama, de 5 notas, es un lindo desafío para la digitación. Lo digo en serio, ya que son estos desafíos los que hacen que todo el resto parezca muy fácil.
El segundo diagrama no tiene 3era, pero es un buen sonido para un Cm7b5(11). Este es el diagrama que te recomiendo como primera opción en esta posición.
El tercero es igual a un Cm7(11), ya que no se toca la 5ta disminuida.

Quinta derecha

Ya era hora de diagramas tranquilos y efectivos. Nos merecemos una digitación sencilla de vez en cuando!



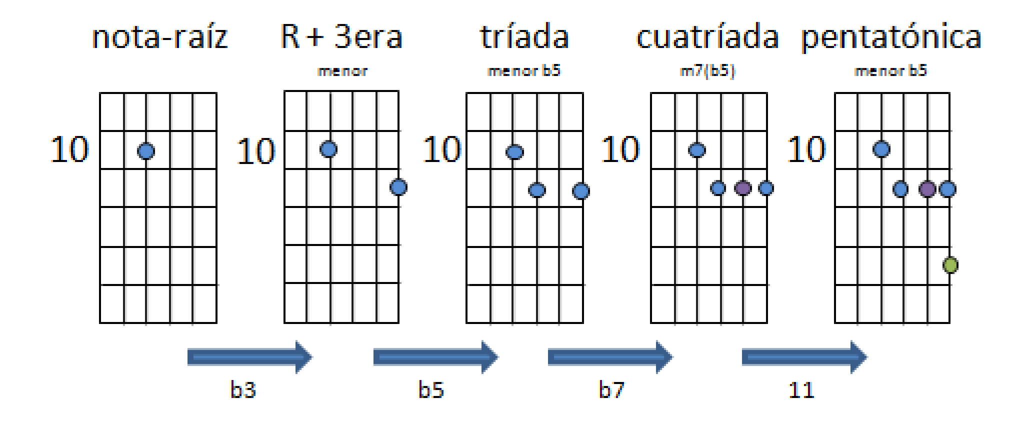
Surge este excelente acorde de Cm7b5(11), aunque no tiene 3era menor.



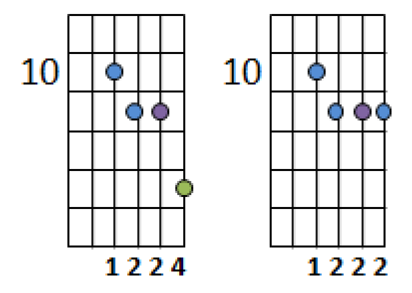
El primero es un muy lindo Cm7b5(11).
El segundo diagrama suprime la 11na pero incorpora la 3era menor; por lo tanto queda igual a lo antes visto en "cuatríadas".

Cuarta derecha

Terminamos el último tipo de pentatónica con esta simpática posición.



Dos opciones para tocar en este caso:



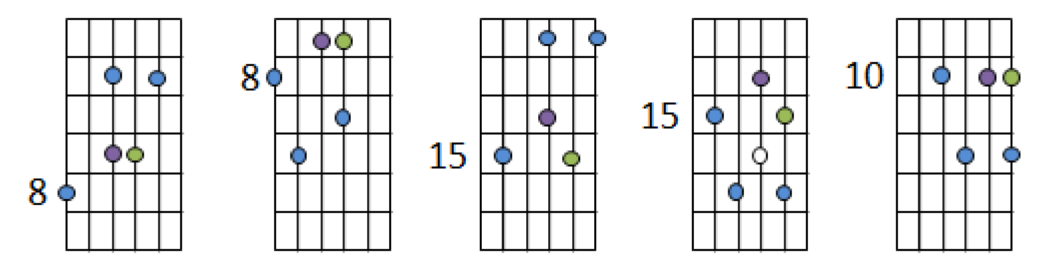
El primer diagrama, como ya te habrás imaginado, es un Cm7b5(11) que no tiene 3era menor.
El segundo es lo mismo que si lo tocaras como cuatríada; por lo tanto, no tiene 11na.

Resumen

Ok, ok… muchas pentatónicas, con muchas posiciones y muchas posibilidades. Además, muchas hojas distintas. Juntemos la información en un único lugar, lo cual es útil cuando de pronto decimos "hmmm… cómo era quinta izquierda de la pentatónica menor?".

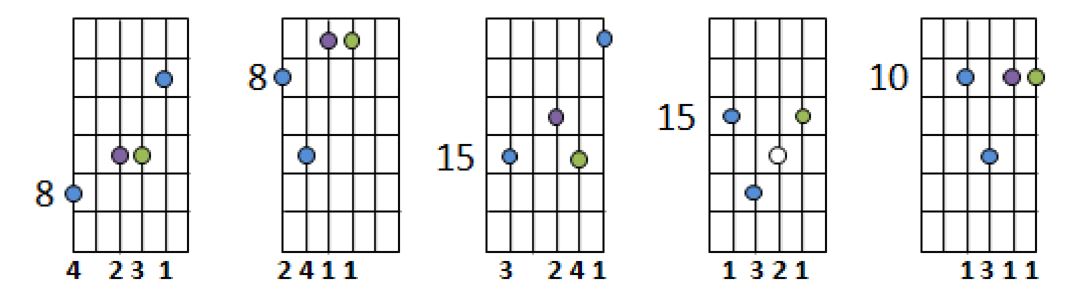
Diagramas para pentatónica mayor

Incluyendo todas las opciones, lo cual implica varias notas por cuerda:



El cuarto diagrama tiene una nota "blanca", ya que esta posición puede ser tocada con 7ma mayor para simplificar la digitación.

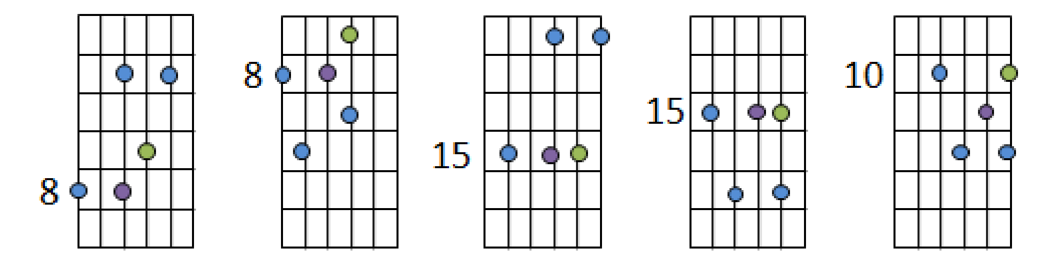
Eligiendo una combinación de lo anterior, para formar voicings de Cmaj7(9):



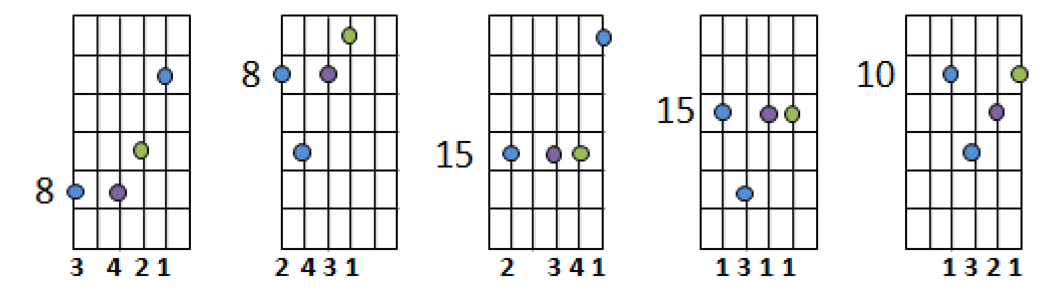
Todos estos son Cmaj7(9) aunque el 2do, 4to y 5to diagrama no tienen 3era mayor. Por lo tanto suenan "híbridos", pero eso solo aumenta su encanto...

Diagramas para pentatónica dominante

Todas las posiciones juntas:



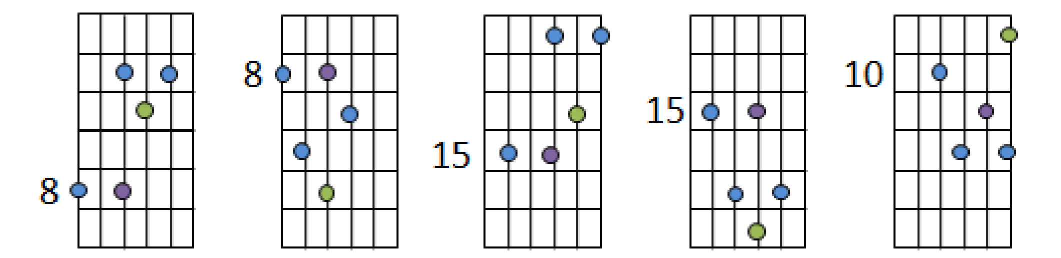
Como acordes C7(9):



El segundo, cuarto y quinto diagrama no tienen 3era mayor.

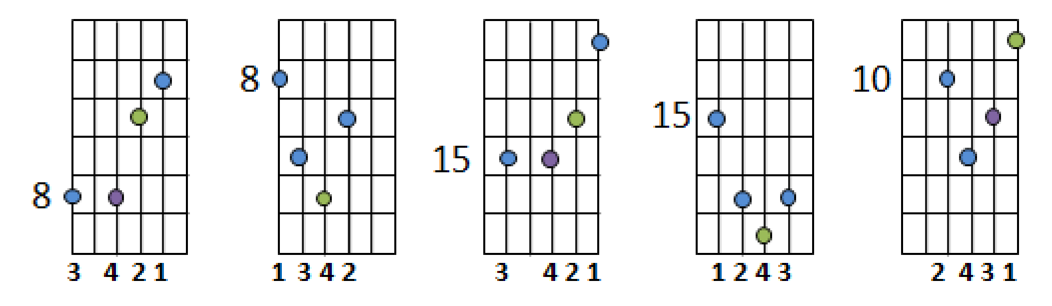
Diagramas para pentatónica dominante bemol nueve

Lo mismo que antes, pero con la 9na menor.



Aunque generalmente buscamos evitar el intervalo de "novena menor" a la hora de construir acordes, el acorde "séptima bemol nueve" es la excepción a esa regla. En este acorde dominante, que suele resolver hacia un acorde menor (por ejemplo: G7(b9) yendo a Cm7), usamos la "bemol nueve" para agregar una pequeña disonancia que queda muy bien.

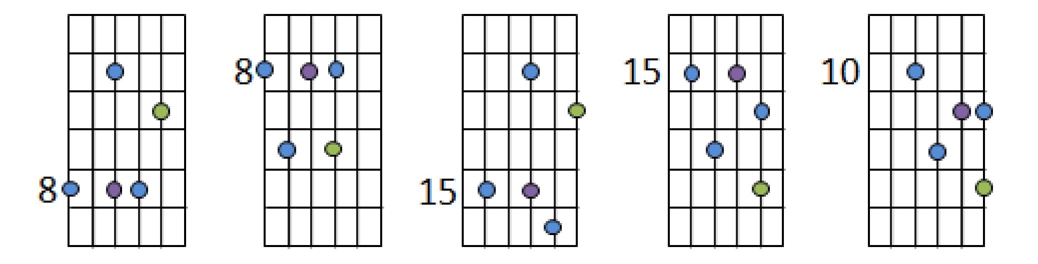
Ok, solo quería decir eso… todos estos son voicings de C7(b9):



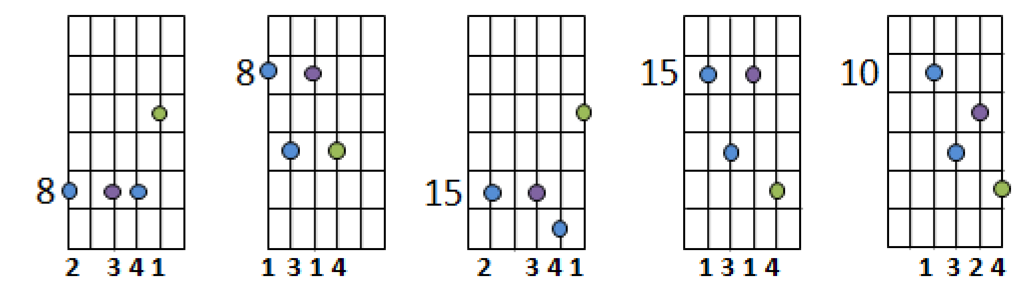
El último diagrama no tiene 3era… pero suena tremendo, cierto?

Diagramas para pentatónica menor

Cinco posiciones para esta escala:



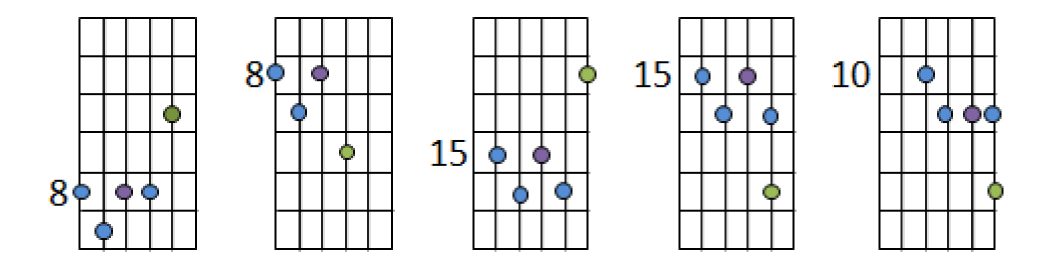
Los acordes de Cm7(11) que surgen de estas posiciones:



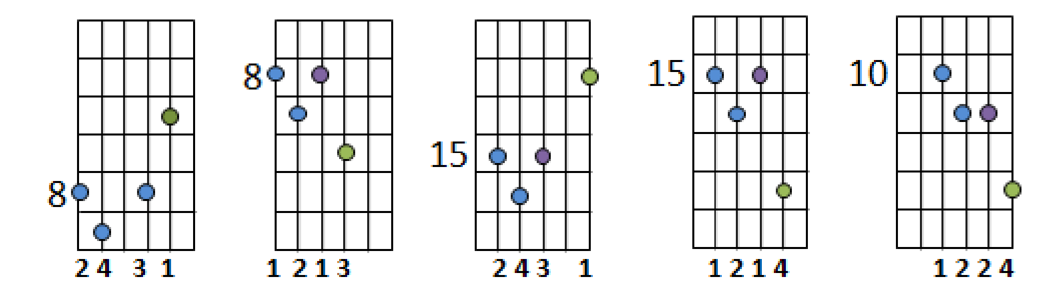
El segundo, cuarto y quinto diagrama no tienen 3era menor. Por lo tanto, suenan "ambiguos e híbridos" (como David Bowie en los ochentas, digamos).

Diagramas para pentatónica menor bemol cinco

Hey, ya estamos en la última de las escalas pentatónicas. Qué emoción!



En estas hojas de resumen creo que está bueno simplificar y poner solo un acorde para cada posición. Eligiré el acorde con digitación más sencilla, aunque no estaría de más en algún momento volver a los diagramas anteriores y considerar tocar alguno de los otros voicings; más allá de que estos otros voicings sean difíciles de tocar, son sonidos súper interesantes que es bueno tener en cuenta (aunque sea para saber la posición de esas notas, y no necesariamente tocarlas todas al mismo tiempo).



A ver… el primer diagrama no tiene 7ma menor. El segundo no tiene 3era menor.
El tercero tampoco. El cuarto no quería interrumpir la seguidilla y el quinto tampoco tiene 3era menor.
Pero no está mal, ya que estos voicings logran expresar el sonido del acorde “m7(b5)”, al mismo tiempo sumando el interesante color de la 11na.

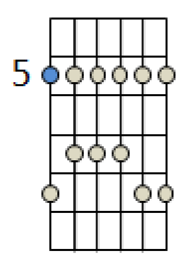
Realmente hacen falta tantas escalas pentatónicas?

Ok, sí, entiendo a lo que te referís… generalmente los guitarristas tenemos muy trabajada la escala pentatónica menor, que generalmente llamamos simplemente "la vieja y fiel pentatónica". Entonces, al plantear que existen otras cuatro pentatónicas distintas, hace falta estudiarlas con ese mismo grado de detalle? Realmente serán tan útiles?

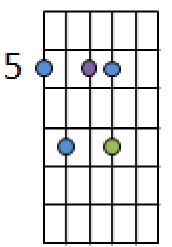
Y la respuesta es simple: no, no hace falta estudiarlas de ese modo.
Esto es porque una cosa es ver estas escalas **para armar acordes**, y otra muy distinta es usar estas escalas **para tocar melodías.**

Para armar acordes,
necesitamos saber cómo agregar esa quinta nota (que vendría a ser una tensión) a cada uno de los acordes que nos encontramos en los cifrados. Por lo tanto, tiene sentido que por cada tipo de acorde que vemos manejemos una determinada escala. De hecho, este libro está fuertemente orientado a acordes, ya que no estamos viendo "todas las notas de una posición", sino aquellas que necesitamos para armar al menos un acorde por cada una de estas posiciones.

Es decir, la pentatónica menor de LA en 6ta derecha en realidad sería:



Sin embargo, solo estamos viendo cinco notas de esa posición:



Lo bueno de esto es que estamos viendo una sola opción para cada nota de esta posición: una única nota-raíz, una única tercera menor, una única quinta justa, una única séptima menor y una única oncena justa . Cinco opciones para una escala de cinco notas. Para armar acordes, esto resulta realmente práctico.

Para tocar melodías,
por supuesto sería muy bueno poder tener mayor cantidad de opciones. Es decir, ver todas las notas de cada posición. En parte esto es lo que haremos en el *segundo tomo* de este libro, y en el *tercero* ya hablaremos de cómo tocar estas notas por fuera del concepto de posición.

Sin embargo, ni siquiera en ese tercer tomo hará falta realmente practicar cada una de estas pentatónicas como una escala en sí misma. Es mucho más sencillo usar las cuatríadas por sobre el "modo del centro tonal" pero, en fin, ya hablaremos de eso en su momento!

Mientras tanto,
considero que enfocarnos en los acordes nos permite realmente incorporar el funcionamiento de la armonía.

Esto nos hace más fuertes a la hora de tocar melodías y, además, nos da recursos para poder acompañar a otros músicos o tocar sin acompañamiento (tipo "chord-melody").

Aclarado esto,
hace falta saber cuál de estas incompletas pero sencillas escalas pentatónicas podemos tocar dependiendo del acorde que nos encontremos…

Análisis

Es súper importante tener en claro el "mapa de cifrados". Lo copio nuevamente acá, así no tenés que andar salteando páginas (o haciendo page-down y page-up):

TRÍADAS	CUATRÍADAS	PENTATONICAS
C "DO mayor" **1, 3, 5** "nota-raíz, tercera mayor, quinta justa"	**Cmaj7** "DO mayor séptima" **1, 3, 5, 6** "nota-raíz, tercera mayor, quinta justa, sexta mayor"	**Pent. mayor** Sobre "DO mayor séptima" **1, 3, 5, 6, 9** "nota-raíz, tercera mayor, quinta justa, sexta mayor, novena mayor"
	C7 "DO séptima" **1, 3, 5, b7** "nota-raíz, tercera mayor, quinta justa, séptima menor"	**Pent. dominante** Sobre "DO séptima" **1, 3, 5, b7, 9** "nota-raíz, tercera mayor, quinta justa, séptima menor, novena mayor"
		Pent. dominante bemol nueve Sobre "DO séptima b9" **1, 3, 5, b7, b9** "nota-raíz, tercera mayor, quinta justa, séptima menor, novena menor"
Cm "DO menor" **1, b3, 5** "nota-raíz, tercera menor, quinta justa"	**Cm7** "DO menor séptima" **1, b3, 5, b7** "nota-raíz, tercera menor, quinta justa, séptima menor"	**Pent. menor** Sobre "DO menor séptima" **1, b3, 5, b7, 11** "nota-raíz, tercera menor, quinta justa, séptima menor, oncena justa"
Cm(b5) "DO menor bemol cinco" **1, b3, b5** "nota-raíz, tercera menor, quinta disminuida"	**Cm7(b5)** "DO menor séptima bemol cinco" **1, b3, b5, b7** "nota-raíz, tercera menor, quinta disminuida, séptima menor"	**Pent. menor bemol cinco** Sobre "DO menor séptima bemol cinco" **1, b3, b5, b7, 11** "nota-raíz, tercera menor, quinta disminuida, séptima menor, oncena justa"

Hay cinco tipos de pentatónicas y, dependiendo del cifrado, habrá que tocar alguna de estas escalas:

- Sobre Amaj7, tocás la "pentatónica mayor de LA".
- Sobre Amaj7(9), ídem anterior… "pentatónica mayor de LA".
- Sobre Am7, tocás la "pentatónica menor de LA"
- Sobre A7(9), usás "pentatónica dominante de LA".
- Sobre A7(b9), usás la "pentatónica dominante bemol nueve de LA".
- Sobre Am7(b5), podés usar la "pentatónica menor bemol cinco de LA".

Veamos otros casos:

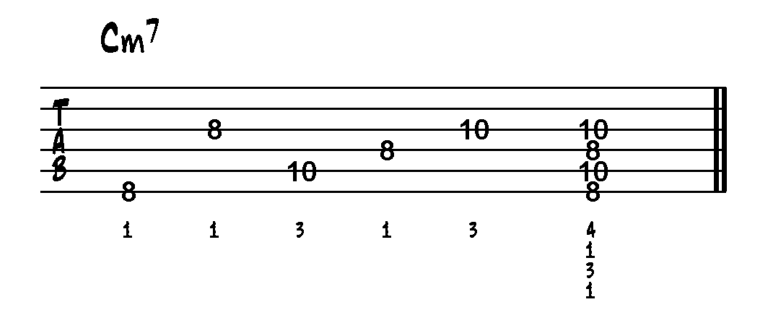
- Un A7 que resuelve a acorde mayor (es decir, a un "Dmaj7") se considera que es un A7(9). Por lo tanto, se usa "pentatónica dominante de LA".
- Un A7 que resuelve a acorde menor (es decir, a un "Dm7") se lo toma como un A7(b9). Por lo tanto, "pentatónica dominante bemol nueve de LA".
- Un A7 que no va ni a Dmaj7 ni a Dm7… probablemente sea un A7(9).

Espero esto te resulte, al menos, orientativo.
La única manera de realmente internalizar todo esto es con la práctica. Así que, con ustedes, les presento la próxima sección… a practicar!

Práctica

A medida que se van sumando notas, hay cada vez más actividad dentro de los compases… por ejemplo: en la práctica de *nota-raíz + tercera* eran simplemente dos negras (una para la nota-raíz, otra para la 3era) y una blanca que correspondía a estas dos notas anteriores tocadas en forma simultánea, mientras que en la capa correspondiente a *cuatríadas*, ya las negras se transformaron en corcheas (4 corcheas, una para cada nota), más una blanca que formaba un acorde con esas notas. Es decir, cada vez más notas y el compás sigue siendo del mismo largo!

Llegadas las pentatónicas, los compases lucirán bastante llenos:



Sexta derecha para un DO menor séptima que, al ser tocado como pentatónica, incorpora la 11na justa como tensión.
Aclaración: La digitación indicada tiene su razón de ser pero, por supuesto, me parece bien si quisieras tocarlo de un modo que vaya "armando el acorde" dedo-por-dedo.

El ritmo de esto sería:

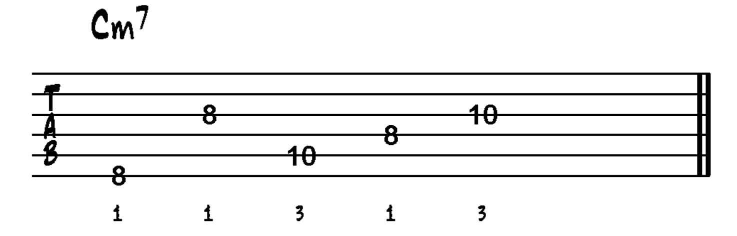
- Cuatro corcheas para las primeras cuatro notas.
- Una negra para la quinta nota.
- Una última negra para el acorde final.

Es decir:

- "un y dos y" para las primeras cuatro notas.
- "tresss" para la quinta nota.
- "cuaaaa" para el acorde.

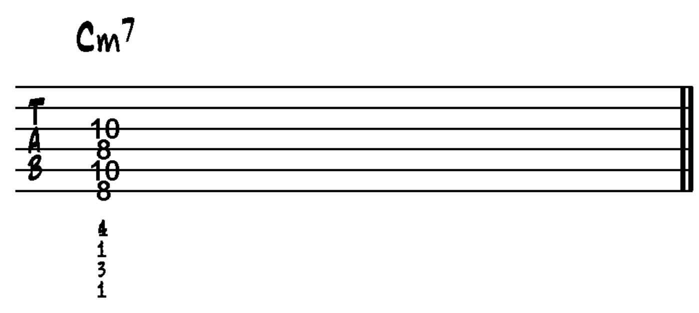
No es que esto sea muy difícil de tocar pero, si tenés ganas, podés separarlo en dos.
Por un lado, podés tocar simplemente las notas (es decir, la melodía con la que comienza el compás) y por otro lado podés tocar el acorde (que está en el último tiempo del compás).

Esto sería la tablatura si únicamente tocaras la parte melódica:



El ritmo en este caso sería cuatro corcheas y una blanca: "un y dos y tressss".

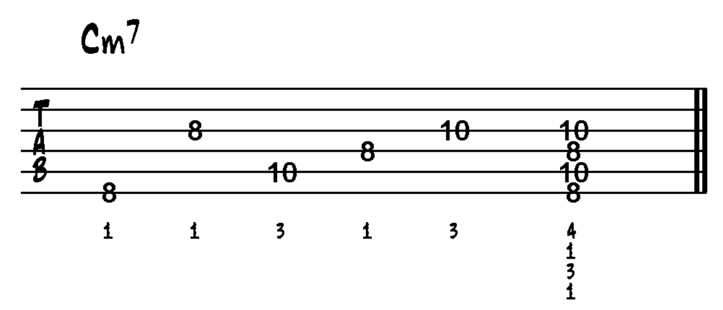
Mientras que esta sería la opción de solo tocar el acorde:



El ritmo es bastante obvio, cierto? Simplemente "unnnnnnnn"…

Divide y vencerás!
Esto de primero practicar solo la parte melódica y después solo la parte armónica, puede ser una manera de lograr conocer ambas partes en forma eficiente (sobre todo en las armonías más complejas, como "Ojos de Otoño").

Entonces, más allá de que las partituras contienen tanto la parte melódica como la parte armónica…



… si quisieras podrías simplificar esto en una de dos opciones:

Acerca de las digitaciones

Aunque ya fue dicho muchas otras veces, creo que una vez más no estará tan mal… todas las digitaciones son contextuales y negociables. Con *contextuales* me refiero a que un acorde puede ser tocado de una u otra manera, dependiendo del acorde anterior o siguiente a tocar; y con *negociables* quiero decir que distintas personas prefieren tocar las mismas notas usando distintas digitaciones. Por lo tanto, aunque la digitación escrita me resulta la más conveniente para practicar estos conceptos, por favor adaptá las digitaciones a lo que te parezca más lógico!

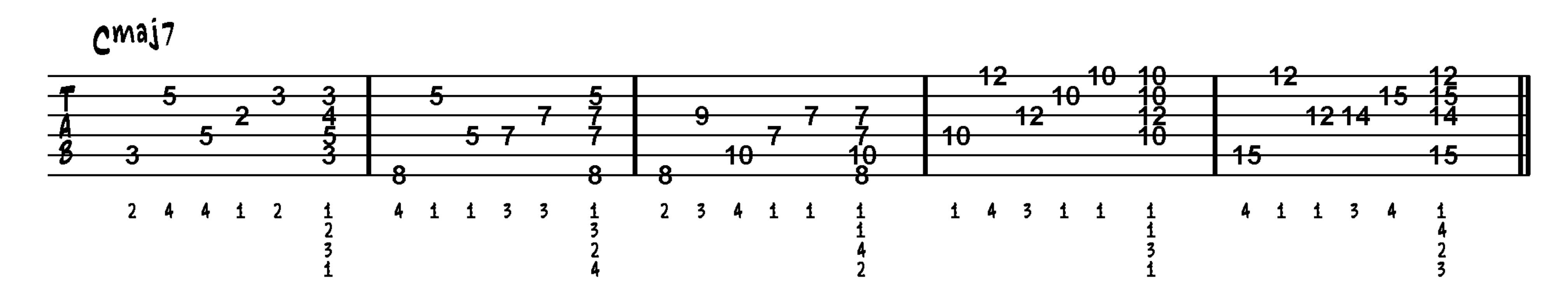
Practicando sobre “DO mayor”

El audio de acompañamiento para “DO mayor” es exclusivamente triádico; esto significa que nunca hay ningún tipo de 7ma o 6ta. Por lo tanto podés usar este audio para tocar ya sea un Cmaj7 o un C7. Funcionará igualmente bien para ambos acordes. Siendo que al tocar pentatónicas estamos tomando la cuatríada y ampliándola con una *tensión del acorde*, esto significaría tocar un Cmaj7(9) o un C7(9).

> La verdad sea dicha, también podríamos tocar un C7(b9)… pero me parece mejor no hacerlo. Esto es porque el acorde *séptima con bemol nueve* se muere de ganas de resolver al acorde que domina. Es decir, el acorde de C7(b9) genera muchísima tensión que necesita resolver yendo a un Fm7. Como esta base es todo el tiempo la tríada de C (sin nunca resolver a un FA), esa tensión nunca resuelve y se genera un efecto no muy bonito. Por lo tanto… usaremos la base de “DO mayor” para practicar Cmaj7(9) y C7(9). El acorde de 7(b9) tendrá que esperar hasta el “II-V-I a menor”.

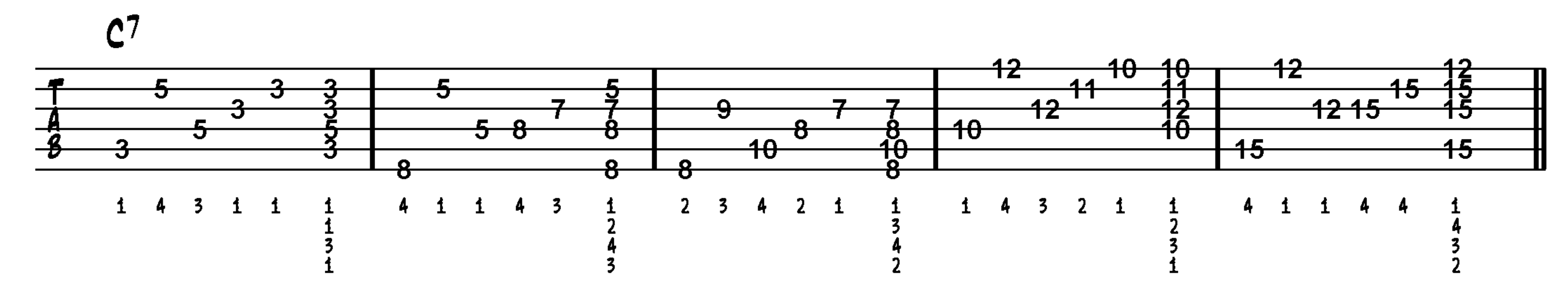
Como Cmaj7(9)

Viste que cuando alguien dice “este es un acorde de DO” todos asumimos que se habla de un “DO mayor”? Es tan así, que de hecho no hay un símbolo para decir “acorde mayor”. “Cm” usa la “m” para decir “menor”, pero no hay algo semejante para decir “mayor”. Pues bien, si ves “Cmaj7”, se asume que es “Cmaj7(9)”.



Como C7(9)

Al igual que con los acordes “maj siete”, decir “C7” es asumir que es un “C7(9)”. Todos los acordes mayores llevan 9na mayor hasta que se demuestre lo contrario! Así que si no especifica “b9”, lleva 9na mayor (que algunos también llaman “novena natural”).

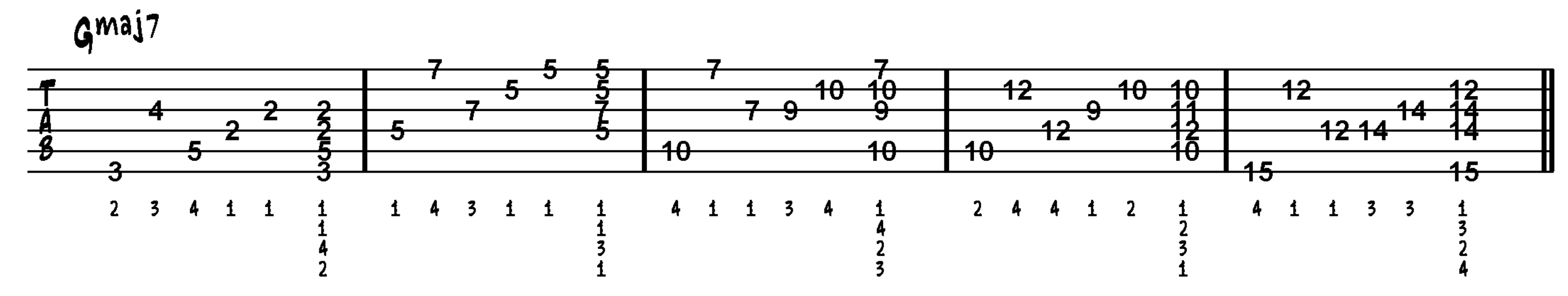


Practicando sobre “SOL mayor”

Lo mismo que antes, pero ahora el audio de acompañamiento estará usando la tríada de SOL mayor.

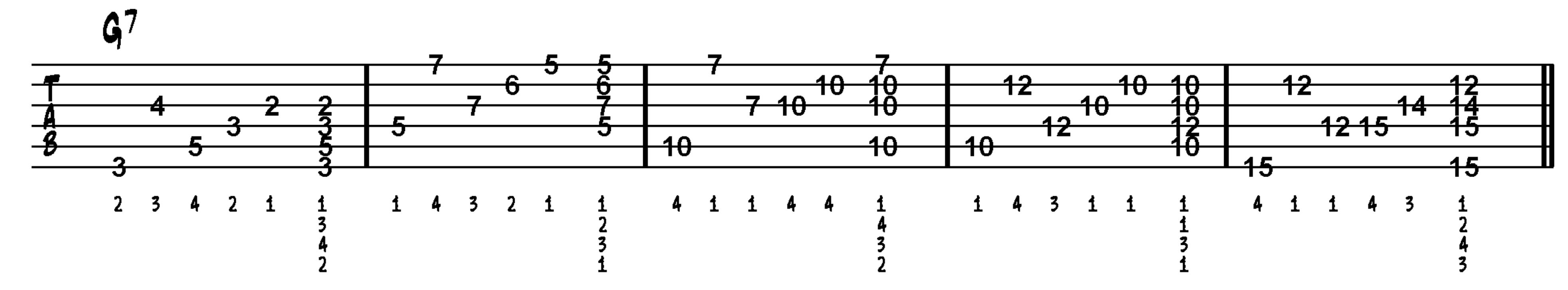
Como Gmaj7(9)

Usando la cuatríada de Gmaj7 y sumando la 9na mayor.



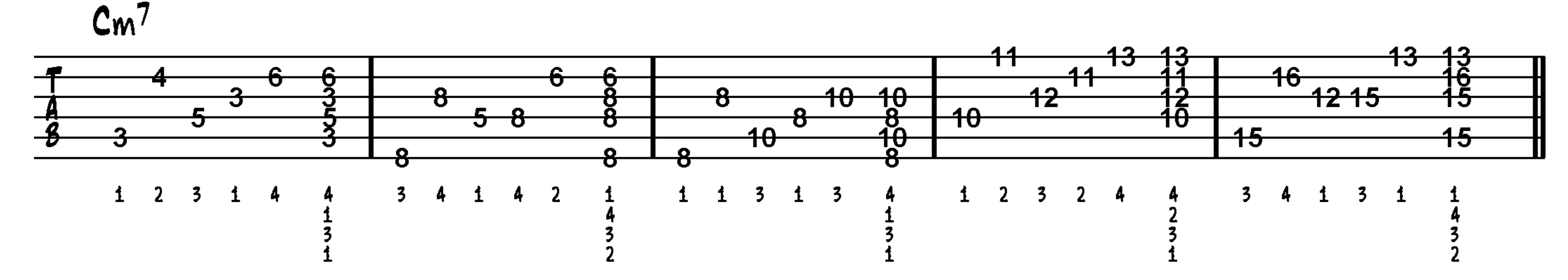
Como G7(9)

Como si fuera un acorde dominante.



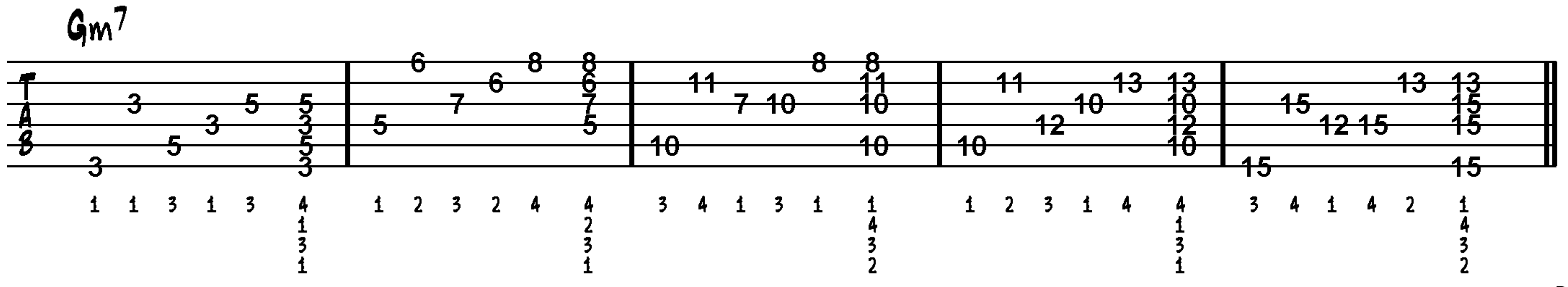
Practicando sobre “DO menor”

Hora de los menores... estaríamos tocando este acorde como un Cm7(11).

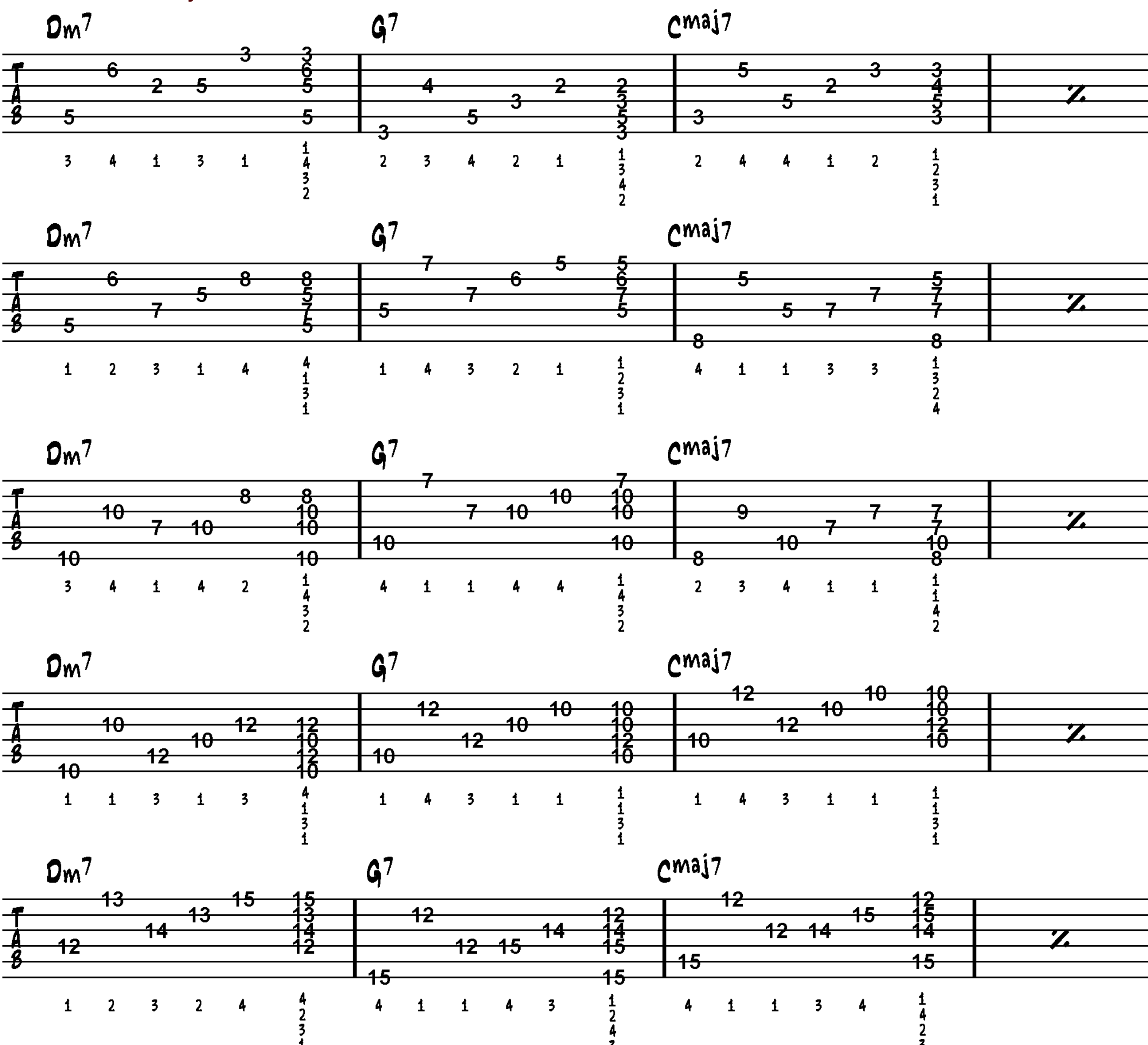


Practicando sobre “SOL menor”

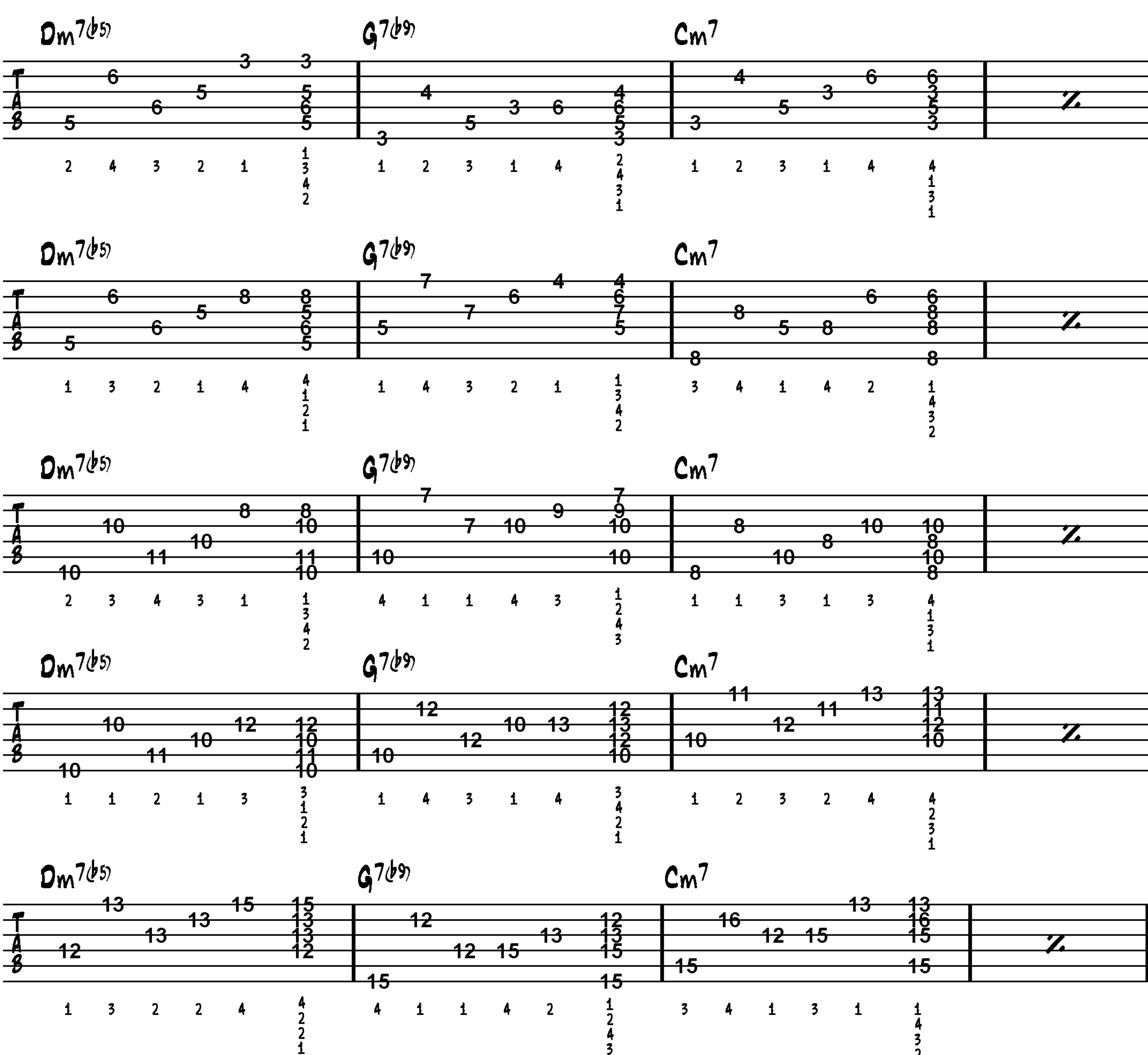
Lo mismo pero con un Gm7(11).



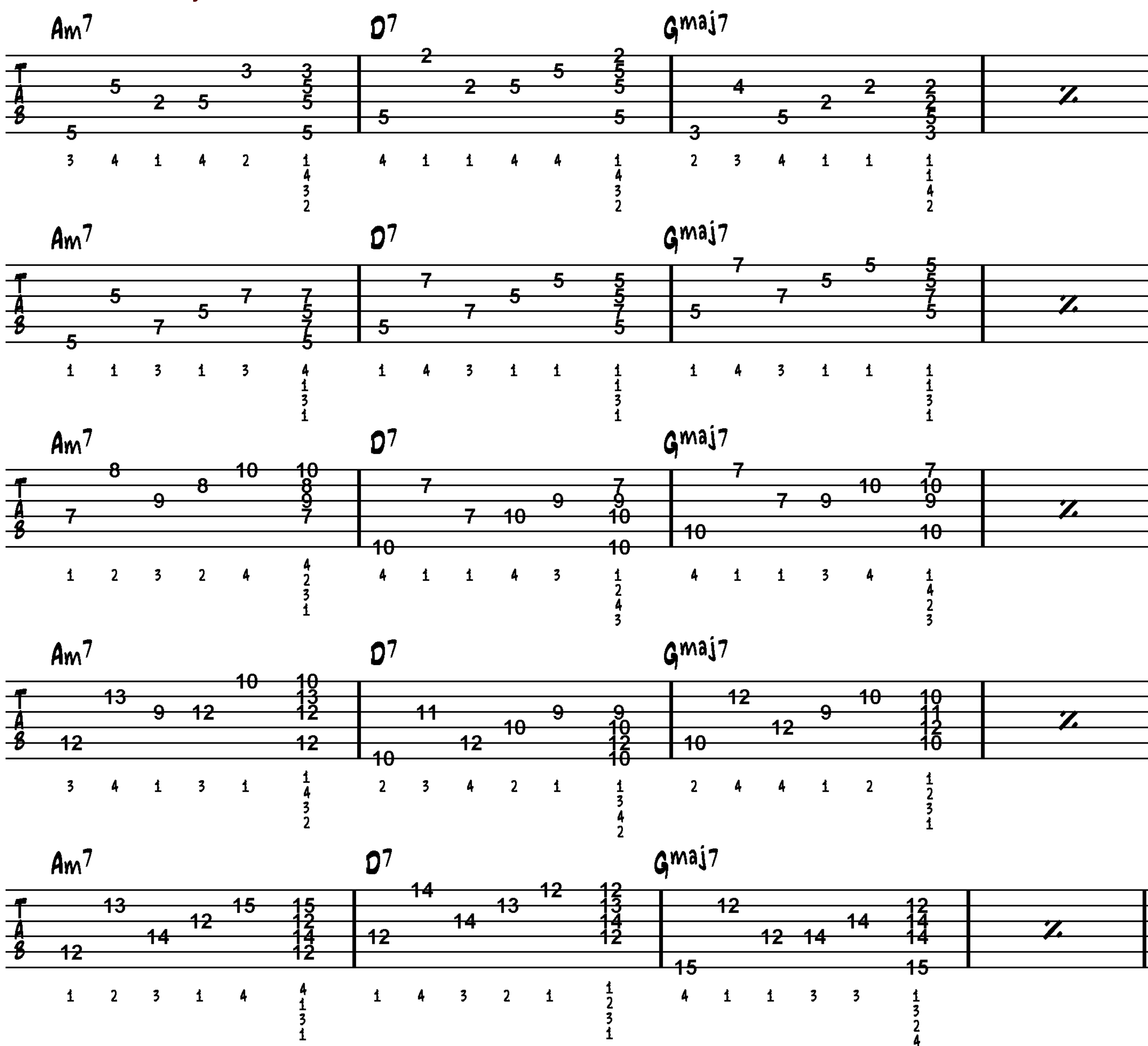
Practicando sobre "II-V-I a DO mayor"



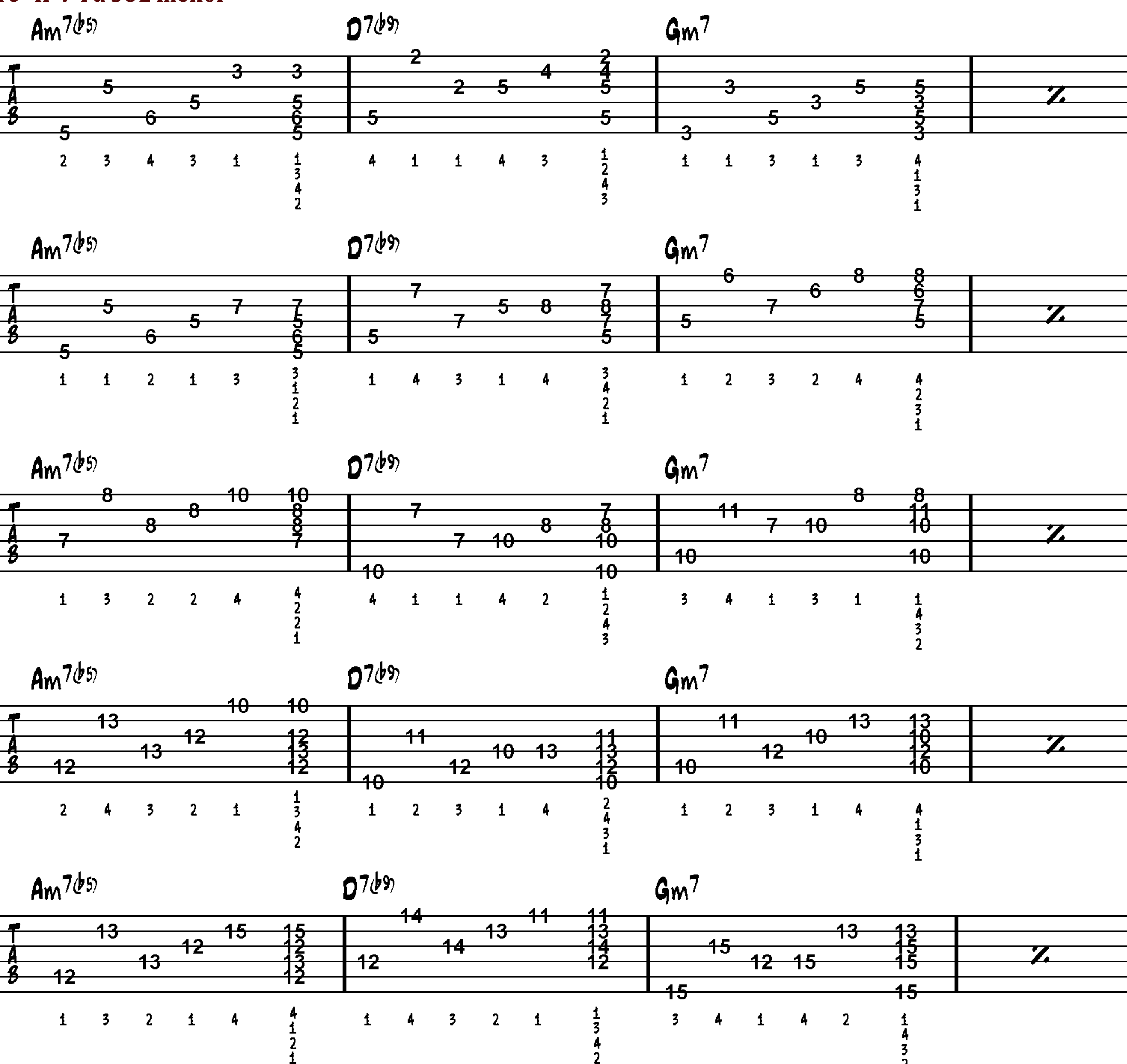
Practicando sobre “II-V-I a DO menor”



Practicando sobre “II-V-I a SOL mayor”



Practicando sobre "II-V-I a SOL menor"



Practicando sobre "Blues mayor en LA"

Primera manera:

A7 | D7 | A7 | %

D7 | % | A7 | %

E7 | D7 | A7 | E7

Segunda manera:

```
  A7                 D7                 A7
e|------------------|------------------|------------------|------------------|
B|------------------|----7--------5--5-|------------------|------------------|
G|----6--------4--4-|----------5-----5-|----6--------4--4-|--------%---------|
D|----------5-----5-|-------7--------7-|----------5-----5-|------------------|
A|-------7--------7-|-5--------------5-|-------7--------7-|------------------|
E|-5--------------5-|------------------|-5--------------5-|------------------|
   2  3  4  2  1  1   1  4  3  1  1  1   2  3  4  2  1  1
                  3                  1                  3
                  4                  3                  4
                  2                  1                  2
```

```
  D7                                    A7
e|------------------|------------------|------------------|------------------|
B|----7--------5--5-|------------------|------------------|------------------|
G|----------5-----5-|--------%---------|----6--------4--4-|--------%---------|
D|-------7--------7-|------------------|----------5-----5-|------------------|
A|-5--------------5-|------------------|-------7--------7-|------------------|
E|------------------|------------------|-5--------------5-|------------------|
   1  4  3  1  1  1                      2  3  4  2  1  1
                  1                                     3
                  3                                     4
                  1                                     2
```

```
  E7                 D7                 A7                 E7
e|----4-----------4-|------------------|------------------|----4-----------4-|
B|-------------7--7-|----7--------5--5-|------------------|-------------7--7-|
G|-------4--7-----7-|----------5-----5-|----6--------4--4-|-------4--7-----7-|
D|------------------|-------7--------7-|----------5-----5-|------------------|
A|-7--------------7-|-5--------------5-|-------7--------7-|-7--------------7-|
E|------------------|------------------|-5--------------5-|------------------||
   4  1  1  4  4  1   1  4  3  1  1  1   2  3  4  2  1  1   4  1  1  4  4  1
                  4                  1                  3                  4
                  3                  3                  4                  3
                  2                  1                  2                  2
```

Tercera manera:

```
   A7                           D7                          A7                          
e|------9-------------7---7---|-----------------------------|------9-------------7---7---|-------|
B|------------------8-----8---|------7----------------------7---|------------------8-----8---|  %    |
G|----------9-------------9---|----------------------9----9---|----------9-------------9---|       |
D|--7---------------------7---|-----------7---10-----------10---|--7---------------------7---|       |
A|----------------------------|------------------------------|----------------------------|       |
E|----------------------------|--10------------------------10---|----------------------------|       |
    1   4   3   2   1   1         4   1   1   4   3    1          1   4   3   2   1   1
                        2                              2                              2
                        3                              4                              3
                        1                              3                              1
```

```
   D7                                            A7
e|------------------------------|-------|------9-------------7---7---|-------|
B|------7-------------------7---|  %    |------------------8-----8---|  %    |
G|--------------------9-----9---|       |----------9-------------9---|       |
D|-----------7---10--------10---|       |--7---------------------7---|       |
A|------------------------------|       |----------------------------|       |
E|--10---------------------10---|       |----------------------------|       |
    4   1   1   4   3    1                1   4   3   2   1   1
                         2                                    2
                         4                                    3
                         3                                    1
```

```
   E7                           D7                              A7                           E7
e|----------------------------|--------------------------------|------9-------------7---7---|----------------------------||
B|------9-----------7---7-----|------7--------------------7----|------------------8-----8---|------9-----------7---7-----||
G|------------7---------7-----|----------------------9----9----|----------9-------------9---|------------7---------7-----||
D|----------9-----------9-----|-----------7---10---------10----|--7---------------------7---|----------9-----------9-----||
A|--7-------------------7-----|--------------------------------|----------------------------|--7-------------------7-----||
E|----------------------------|--10----------------------10----|----------------------------|----------------------------||
    1   4   3   1   1   1         4   1   1   4   3    1          1   4   3   2   1   1         1   4   3   1   1   1
                        1                              2                              2                             1
                        3                              4                              3                             3
                        1                              3                              1                             1
```

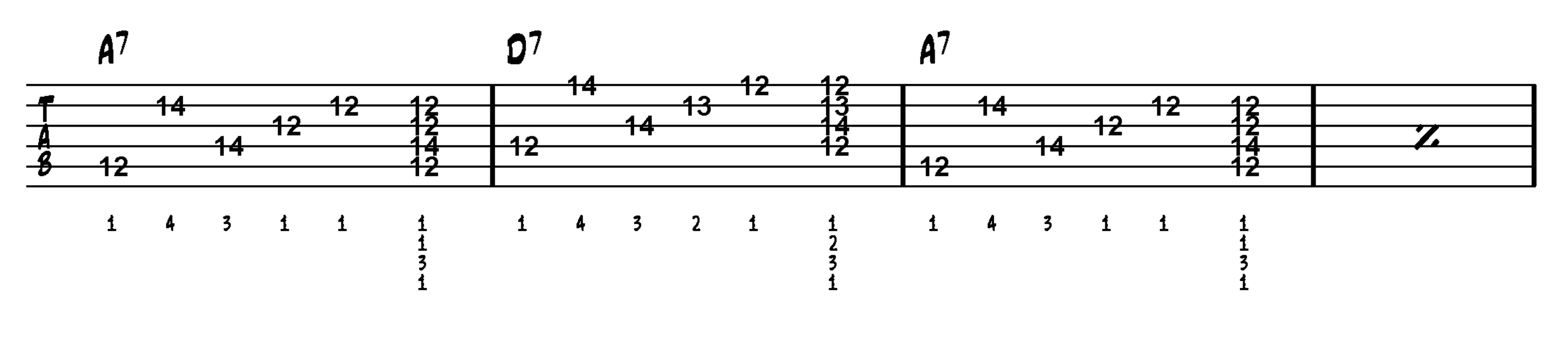
Cuarta manera:

```
 A7                          D7                           A7
|---------9-----------------9-|---------------------------|-|----9-----------------9-|-------|
|----------------------12--12-|---------------------------|-|-------------------12--12-|-------|
|--------------9--12-------12-|----11--------------9---9--|-|--------9--12-----------12-|  %    |
|-----------------------------|-------------10--------10--|-|--------------------------|-------|
|--12----------------------12-|--------12-------------12--|-|--12--------------------12-|-------|
|-----------------------------|-10--------------------10--|-|--------------------------|-------|
   4   1   1   4   4   1         2   3   4   2   1   1         4   1   1   4   4   1
                       4                             3                             4
                       3                             4                             3
                       2                             2                             2

 D7                                      A7
|------------------------------|-------|----9-----------------9-|-------|
|------------------------------|-------|--------------------12--12-|-------|
|----11--------------9---9-----|   %   |--------9--12-----------12-|   %   |
|-------------10--------10-----|-------|--------------------------|-------|
|--------12-------------12-----|-------|--12--------------------12-|-------|
|-10--------------------10-----|-------|--------------------------|-------|
  2   3   4   2   1   1                   4   1   1   4   4   1
                      3                                         4
                      4                                         3
                      2                                         2

 E7                          D7                           A7                          E7
|----------------------------|---------------------------|----9-----------------9-|----------------------------||
|----9------------------9----|---------------------------|--------------------12--12-|----9------------------9----||
|-----------------11---11----|----11--------------9---9--|--------9--12-----------12-|-----------------11---11----||
|--------9--12---------12----|-------------10--------10--|--------------------------|--------9--12---------12----||
|----------------------------|--------12-------------12--|--12--------------------12-|----------------------------||
|--12------------------12----|-10--------------------10--|--------------------------|--12------------------12----||
   4   1   1   4   3   1        2   3   4   2   1   1        4   1   1   4   4   1      4   1   1   4   3   1
                       2                            3                            4                          2
                       4                            4                            3                          4
                       3                            2                            2                          3
```

Quinta manera:



D7 A7

E7 D7 A7 E7

Practicando sobre “Blues menor en LA”

Primera manera:

Am7 | Dm7 | Am7 | %

Dm7 | % | Am7 | %

Bm7(b5) | E7(b9) | Am7 | E7(b9)

Segunda manera:

Am7 | Dm7 | Am7 | %

Dm7 | % | Am7 | %

Bm7(b5) | E7(b9) | Am7 | E7(b9)

Tercera manera:

```
   Am7                          Dm7                             Am7
e|------8--------10---10-|---------------------------|------8--------10---10-|-----|
B|--------------8-----8--|-------------------8---8---|--------------8-----8--|-----|
G|----------9---------9--|------10---------------10--|----------9---------9--|  %  |
D|--7-----------------7--|-----------7---10------10--|--7-----------------7--|-----|
A|-----------------------|---------------------------|-----------------------|-----|
E|-----------------------|--10-------------------10--|-----------------------|-----|
    1   2   3   2   4  4    3   4    1   4   2    1     1   2   3   2   4  4
                       2                          4                        2
                       3                          3                        3
                       1                          2                        1
```

```
   Dm7                              Am7
e|-----------------------------|-----|------8--------10---10-|-----|
B|---------------------8---8---|-----|--------------8-----8--|-----|
G|------10-----------------10--|  %  |----------9---------9--|  %  |
D|-----------7---10--------10--|-----|--7-----------------7--|-----|
A|-----------------------------|-----|-----------------------|-----|
E|--10---------------------10--|-----|-----------------------|-----|
    3   4    1   4   2      1          1   2   3   2   4  4
                            4                             2
                            3                             3
                            2                             1
```

```
   Bm7(b5)                E7(b9)                    Am7                      E7(b9)
e|-----------------------|-------------------------|------8--------10---10-|-------------------------||
B|-----------------------|-----9--------------9----|--------------8-----8--|-----9--------------9----||
G|------7--------9---9---|-------------7--10--10---|----------9---------9--|-------------7--10--10---||
D|--------------7----7---|---------9----------9----|--7-----------------7--|---------9----------9----||
A|----------8--------8---|--7-----------------7----|-----------------------|--7-----------------7----||
E|--7----------------7---|-------------------------|-----------------------|-------------------------||
    1   1   2   1   3  3    1  4   3   1   4   3      1   2   3   2   4  4    1  4   3   1   4   3
                       1                       4                         2                        4
                       2                       2                         3                        2
                       1                       1                         1                        1
```

Cuarta manera:

Am7 | Dm7 | Am7 | %

Dm7 | % | Am7 | %

Bm7(b5) | E7(b9) | Am7 | E7(b9)

Quinta manera:

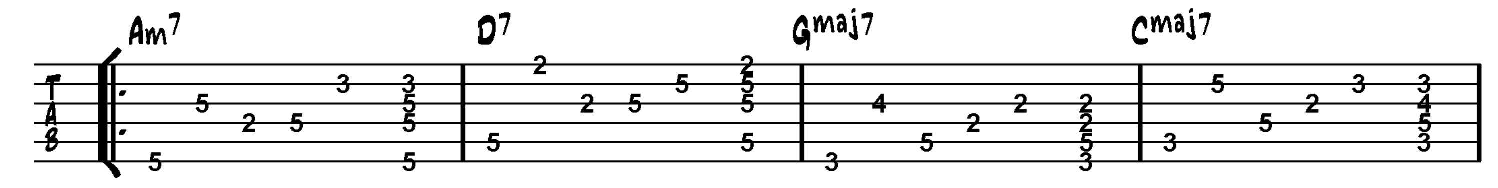
Am7 | Dm7 | Am7 | %

Dm7 | % | Am7 | %

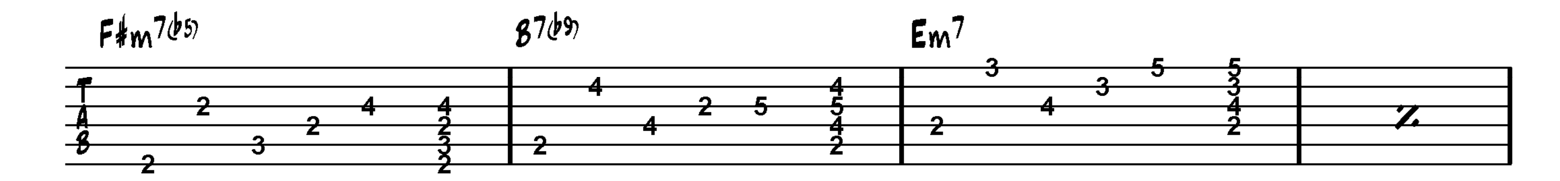
Bm7(♭5) | E7(♭9) | Am7 | E7(♭9)

Practicando sobre “Ojos de Otoño”

Primera manera:





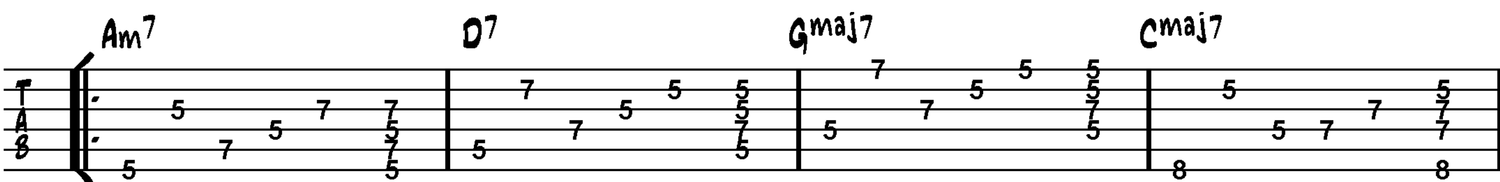




F#m7(b5) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7

Cmaj7 B7(b9) Em7







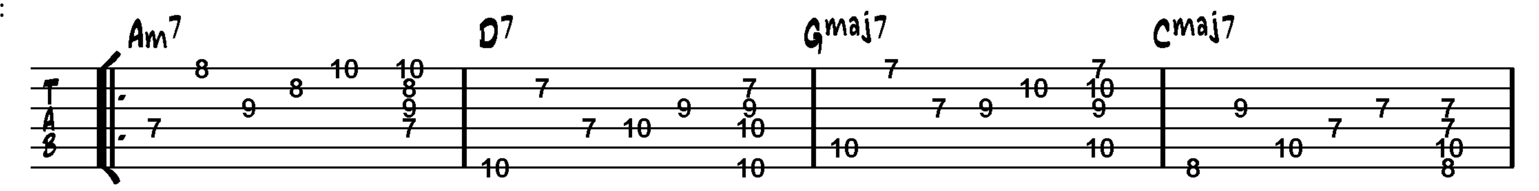


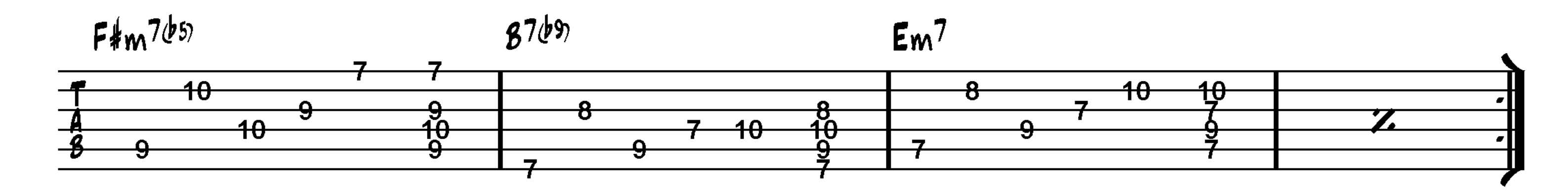
Am7 D7 Gmaj7

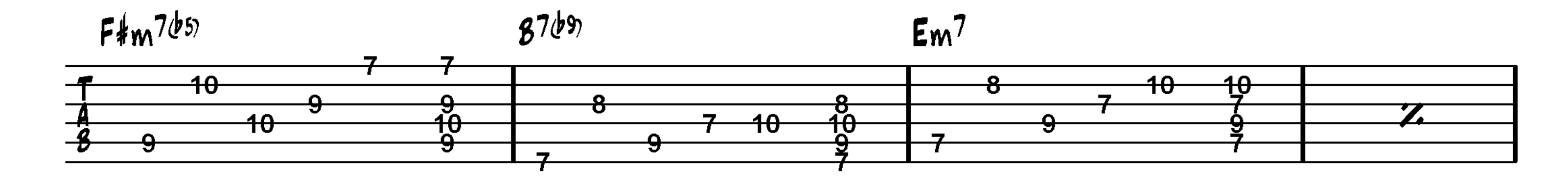
F#m7(b5) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7

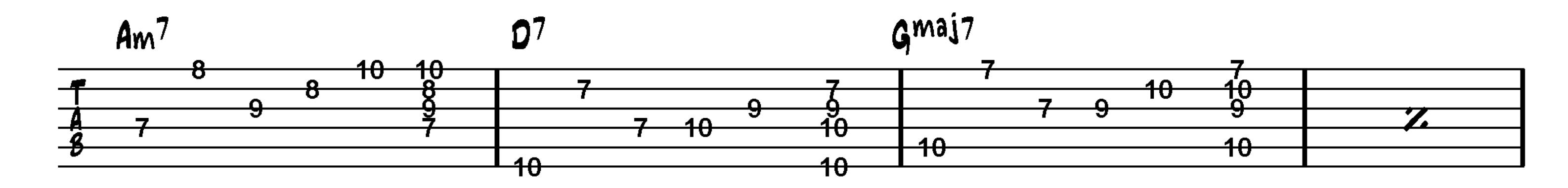
Cmaj7 B7(b9) Em7

Tercera manera:





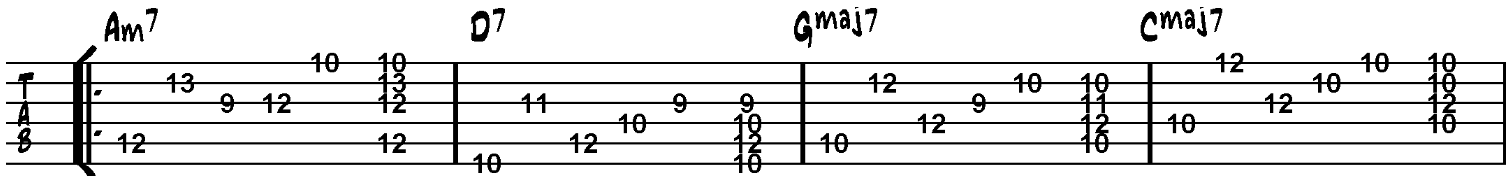


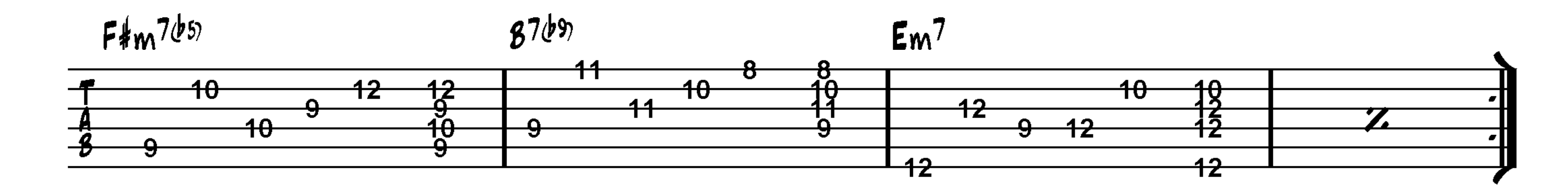


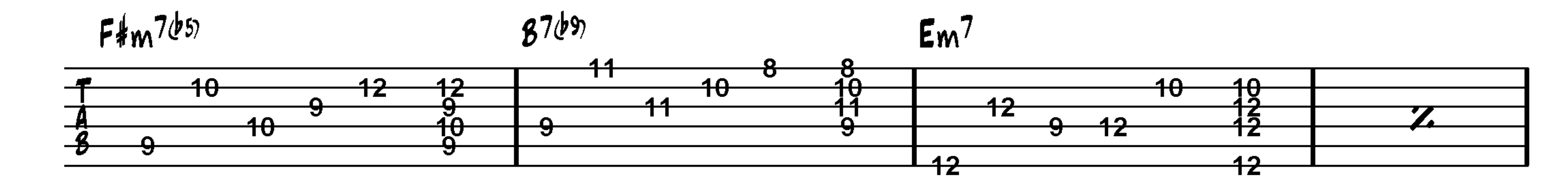
F#m7(b5) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7

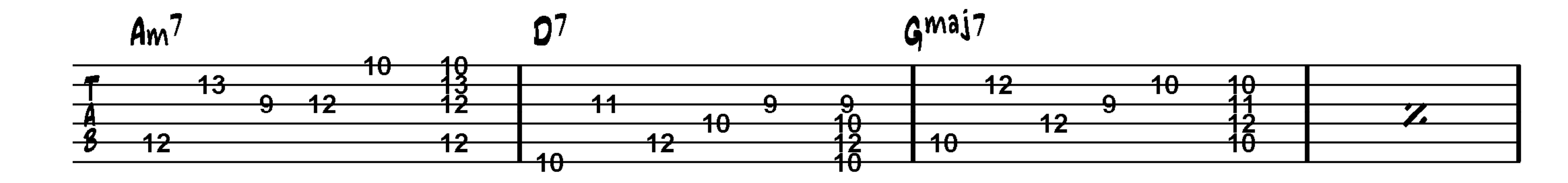
Cmaj7 B7(b9) Em7





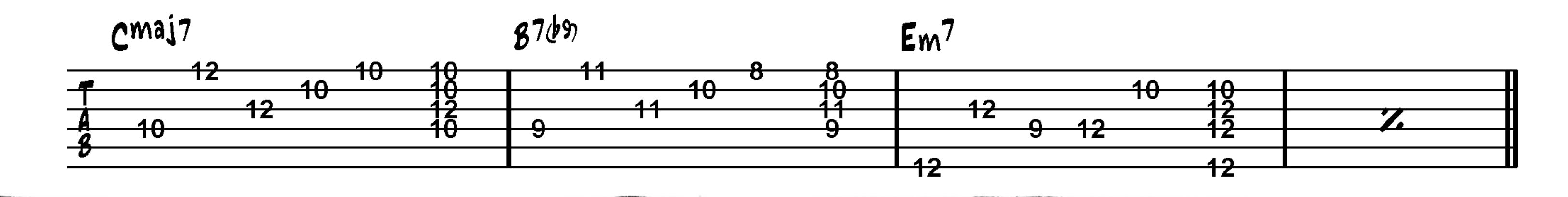




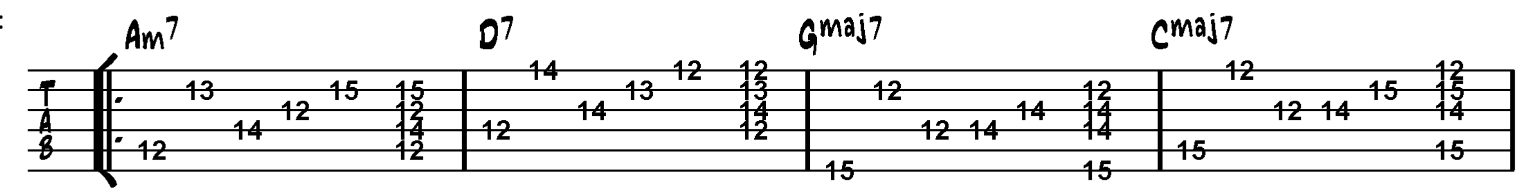


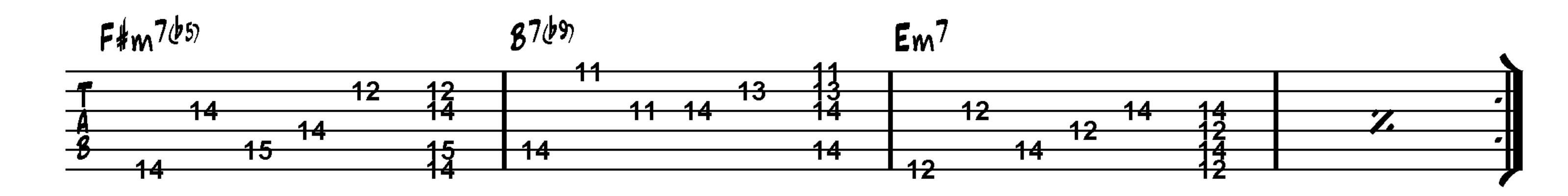
F#m7(b5) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7

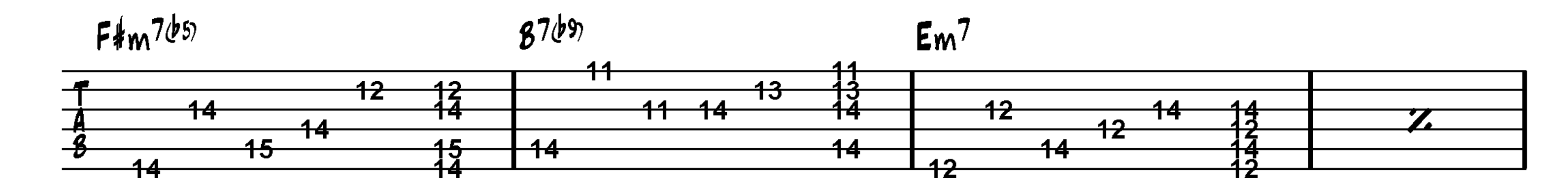
T							
e	10 12 12	11 8 8					11
B	10 9 12 9	11 10 10 11	10 12 12	10 11	12 10	12 13 11	
G	10 10	11 9	12	13	12		
D	9 9	9		11	10		
A			12				

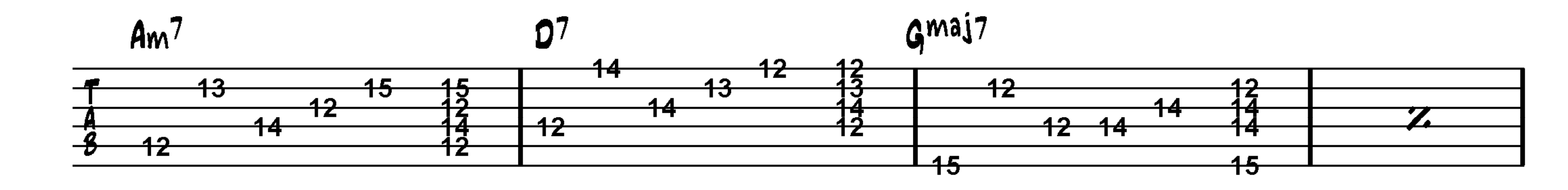


Quinta manera:









F#m7(b5) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7

Cmaj7 B7(b9) Em7

Pues bien,
tenemos las pentatónicas!

Habrás notado que hicimos un uso de las escalas pentatónicas que no es el más habitual.
Generalmente se practica la escala pentatónica menor como una manera de *hacer solos,* que poco tiene que ver con la construcción de acordes. Se hace aquello de "agarrar una única pentatónica" para tocar todo el tema con esa única escala. Eso está buenísimo, por supuesto, pero creo que siempre es bueno poder incorporar nuevos recursos que pueden ampliar –para cuando la música lo necesite- nuestro vocabulario.

De hecho, en la sección llamada "Realmente hacen falta tantas escalas pentatónicas?", vimos que la manera planteada en este libro respecto a las escalas pentatónicas es mucho más útil para formar acordes que para tocar melodías. Podrías practicar cada escala pentatónica en forma completa (es decir, con todas las notas que existen en cada posición) pero, si lo que estás buscando es sumar notas, hay un enfoque mucho más poderoso que es un manantial inagotable de todo tipo de melodías.

Es complejo,
requiere mucho análisis,
y lleva un tiempo para poder dominarlo.
(aunque, claro, hay algunos trucos baratos que funcionan bien y que permiten simplificar todo este escabroso asunto)

Sin mayores preámbulos,
es hora de tomar coraje y enfrentar la próxima capa.

Con ustedes: **Jónico, Lidio, Mixo, Mixo b9#9b13, Mixo #11, Dórico, Eólico, Frigio y Locrio.**
También conocidos como "Los Modos".



SEXTA CAPA:

MODOS

Músicos del mundo:
Temblad y rendíos frente a estos
monstruos de 7 cabezas.

Introducción

Esto de los "modos" es simplemente un modo –valga la redundancia- de referirse a una determinada escala de 7 notas. Generalmente a estas escalas de 7 notas se las llama "escalas completas" pero, en realidad, cualquier serie de notas es una "escala completa".

Tensiones de paso, sean bienvenidas!

Hasta ahora, cualquier nota de la escala que usáramos (ya fuera nota-raíz, nota-raíz+tercera, tríadas, cuatríadas o pentatónicas) nos servía para hacer armonía. Es decir que cada nota de la escala podía ser usada como "nota de reposo". Una nota de reposo es una nota que dura mucho tiempo (más que una negra), o que está en un momento importante del compás (tiempo 1 y tiempo 3, típicamente); por estas razones, el oído toma esta nota como una "nota importante" y entonces hay que elegir notas que no contradigan la armonía.

Como decía, hasta ahora todas las notas de las escalas que usamos (desde nota-raíz hasta pentatónica) podían ser tocadas tanto como notas de reposo o como notas de paso. Por ejemplo, al hablar de pentatónicas hablamos de que la tensión que usa la pentatónica no genera ninguna disonancia. *La pentatónica son 5 notas completamente seguras*, con las que podés hacer lo que quieras… tocar melodías, tocar acordes, hacer notas cortas, hacer notas largas. No hay riesgo de hacer un lío armónico.

Cuando a la pentatónica le sumamos dos notas para llegar a los modos (escalas de 7 notas), por primera vez tendremos que tener en cuenta que algunas notas serán de paso y otras servirán como notas de reposo. Generalmente, las notas de paso resuelven a una nota de reposo; es decir que tocás una nota de paso y de ahí vas a una de estas notas importantes.

Lo bueno es que, si llegaste hasta este punto del libro habiendo pasado por las capas anteriores,
tu mano y tu oído ya conocen muy bien cuáles son estas notas seguras.

Por lo tanto estas dos notas que hace falta agregar, para pasar de *pentatónicas* a *modos*, estarán en una menor prioridad en la lista de opciones a elegir.

El análisis usando no más de 5 notas

Hasta ahora, si veíamos el símbolo Am (“LA menor”) sabíamos exactamente de qué se trataba:

- Usando solo nota-raíz, en fin, es sencillo; ese Am es la nota-raíz… la nota LA.
- Como nota-raíz+tercera, se suma la 3era menor… el DO.
- Como tríada, se suma la 5ta justa… MI.
- Como cuatríada, llega la 7ma menor… SOL.
- Como pentatónica, agregamos la 11na justa… RE.

Es decir, no importa dónde está ese acorde de Am sobre el cual queremos tocar. De nada sirve fijarse cuál es el acorde anterior, o cuál es el acorde siguiente. Podés agarrar un bisturí y remover el acorde de la progresión de acordes, y sabés exactamente cómo tocar sobre ese acorde: siempre será nota-raíz, 3era menor, 5ta justa, 7ma menor y 11na justa. **El acorde menor, tocado con las notas de la pentatónica menor, es independiente del contexto armónico en el que se encuentre.**

Con los acordes “de séptima” empezó a hacer falta algo de análisis. Veamos cómo funciona capa-a-capa, para un C7:

- Usando únicamente nota-raíz, es la nota-raíz… DO.
- Cómo nota-raíz+tercera, se suma la 3era mayor… MI.
- Como tríada, se suma la 5ta justa… SOL.
- Como cuatríada, agregamos la 7ma menor… SIb.
- Como pentatónica… eh, mmm, depende de si resuelve a un acorde mayor o menor.

Ajá! Hace falta análisis.
Si el C7 resuelve a un Fmaj7, se lo toma como un C7(9) que usa la *pentatónica dominante*. Si el C7 resuelve a un Fm7 se lo toma como un C7(b9) y, por lo tanto, se usa la pentatónica dominante bemol nueve. Es decir que para saber cuál pentatónica necesitamos usar sobre un acorde dominante, hace falta fijarnos cuál es el acorde siguiente. No alcanza con leer “C7”: necesitamos analizar el acorde en función del conjunto de acordes en el que se encuentra. Esto significa hacer un *análisis armónico*.

Cuando estamos hablando de modos (es decir: escalas de 7 notas), no podemos saber la escala que le corresponde al acorde solamente mirando el símbolo que lo describe. Vamos a ver que –por ejemplo- a un Am7 le puede corresponder una de tres escalas; para saber cuál es la indicada tenemos que prestarle atención a los acordes que están antes y después de este acorde. **Tendremos que determinar cuál es *el modo* de este acorde.**

Una escala desde distintos ángulos

Un modo es el nombre que le ponemos a una determinada escala de 7 notas a las que, por supuesto, les corresponde a un acorde. Estoy seguro de que escuchaste hablar mil veces de jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico, locrio, etc. Esos son los nombres de los modos de la escala mayor. Esto significa que a partir de una escala mayor se desprenden 7 modos distintos.

Parece un lío, cierto? Un montón de nombres raros, escalas nuevas, blah, blah, blah.
Por suerte es mucho más fácil de lo que parece. En realidad los 7 modos son una única escala, empezando desde un lugar distinto.

Es decir,

- DO RE MI FA SOL LA SI empezando desde DO se llama “DO jónico”.
- DO RE MI FA SOL LA SI empezando desde RE se llama “RE dórico”.
- DO RE MI FA SOL LA SI empezando desde MI se llama “MI frigio”.

  … etc.

Como habrás notado, son siempre las mismas notas y lo único que cambia es la nota que usamos como la “base”.
Obviamente cuando tomás que la base es un DO, eso significa que el oído escuchará que esas siete notas forman un acorde de DO… y cuando hacés que la base sea RE, el oído escuchará esas siete notas como algún tipo de acorde de RE.

Esto significa que a partir de las 7 notas de la escala mayor haremos que existan 7 acordes. Entonces te recomiendo no pensar que cada modo es “una escala independiente” sino simplemente un determinado *ángulo* de la vieja y conocida escala mayor. Cada uno de estos ángulos se llama modo. De hecho, pensar en *los modos* es una manera de simplificar: al darnos cuenta de que muchos acordes están relacionados podemos hablar de que están *en una misma tonalidad*; parecen ser acordes independientes, pero no. Es siempre la misma escala madre, vista desde distintos ángulos/modos.

Creo que amerita repetirlo: los modos son una manera de simplificar.
Cuando ves que muchos acordes comparten una misma escala, podés deducir que el tema está en una determinada tonalidad. Por lo tanto esto significa que todos esos acordes son exactamente las mismas notas, simplemente ordenadas desde un lugar distinto para formar varios acordes.

Pues bien…

La idea principal es ponerle un nombre a cada uno de los 7 acordes (por lo tanto 7 escalas) que surgen de la armonización de la escala mayor. Con armonización me refiero a “hacer acordes en base a notas”. La escala mayor tiene 7 notas, y podemos armar 7 acordes tomando cada una de estas notas como nota-raíz de un acorde determinado.

Armonización de la escala mayor

DO RE MI FA SOL LA SI. La escala mayor. Son 7 notas, pero también pueden ser 7 acordes. Para esto, hay que tomar cada una de estas notas como una posible nota-raíz. Esto significa que tendremos “algún tipo de acorde a partir de la nota DO”, “algún tipo de acorde a partir de la nota RE”, etc., etc.

Para “armar un acorde a partir de la nota DO”, lo más natural es trabajar con 3eras. Esto es porque, como ya vimos, la 3era es la manera más natural de ordenar las notas. Esto viene de cuestiones físicas y de la serie de armónicos pero, por ahora, lo importante es acordarse de que el intervalo de “una tercera” es muy natural al oído. Por lo tanto a partir de una determinada nota (la nota-raíz, o base del acorde), podemos desplegar terceras y armar un acorde.

Si organizás la escala mayor por terceras partiendo de la nota DO, te queda DO MI SOL SI .
“Organizar por terceras” significa que agarrás una nota, salteás una, agarrás una nota, salteás otra nota… así hasta llegar a 4 notas, que sería un acorde completo (una cuatríada). Entonces partimos de la nota DO, salteamos el RE y vamos al MI; después salteamos el FA y vamos al SOL, para saltear el LA y tomar el SI. Nos queda DO MI SOL SI. Esto es un perfecto Cmaj7, que por razones antes explicadas me parece mejor tocar como si fuera un Cmaj6.

Ok, entonces la escala de DO mayor, ordenada a partir de la nota DO, da como resultado un Cmaj7.

Podés hacer esto de organizar por terceras partiendo de la nota RE. Ahora te queda RE FA LA DO .
Si buscás estas notas en la guitarra, te aparece un Dm7. Esto significa que el acorde de Dm7 está dentro de la escala de DO. El otro acorde que estaba dentro de la escala de DO era el Cmaj7, por lo que podemos decir que Cmaj7 y Dm7 son acordes emparentados (vienen del mismo padre y madre, de hecho).

Nuestro oído ya sabe todo esto, y es simplemente cuestión de tocar Cmaj7 seguido por un Dm7 para darnos cuenta de que “es un mismo sonido”. El oído no se sorprende… no hay nada raro.

Ok, así que hasta ahora los acordes que están dentro de la escala mayor son Cmaj7 y Dm7. Sigamos.

Partiendo desde MI, te queda MI SOL SI RE.
Lo que estamos haciendo es ahora partir de la nota MI (tercer grado de la escala de DO) y buscar terceras, lo cual da como resultado un bonito acorde de Em7. Entonces Cmaj7, Dm7 y Em7 son tres acordes de la tonalidad de DO mayor; si tocás Cmaj7, Dm7 y Em7, el oído entiende inmediatamente que no ocurrió nada raro. Fijate de tocar, por ejemplo, Cmaj7, Dm7 y E7 (mayor en vez de menor); el oído estará sorprendido de esto. Puede que te resulte más interesante, pero definitivamente te resultará “menos normal”. Es increíble como todos compartimos esta percepción.

Pues bien, hasta ahora tenemos Cmaj7, Dm7 y Em7 como acordes de la tonalidad de DO.

Tomando la nota FA como base, tenemos FA LA DO MI.
Esto es un Fmaj7. Más allá de que mi consejo es tocarlo como un Fmaj6 (usando 6ta en vez de 7ma), de todos modos le seguimos diciendo Fmaj7.

Así que tenemos, viviendo armoniosamente dentro de la tonalidad de DO mayor, a los siguientes cuatro acordes: Cmaj7, Dm7, Em7, Fmaj7 .

Desde SOL, queda SOL SI RE FA .
Esto es un hermoso G7, acorde útil como pocos. Habrás notado que aparecieron los acordes más usados. Primero el “maj siete”, después el “menor séptima” y ahora el acorde “séptima” (es decir, dominante).

Así que nuestra escala de DO mayor tiene hasta ahora 5 acordes viviendo dentro de ella: Cmaj7, Dm7, Em7, Fmaj7 y G7.

Partiendo desde la nota LA, obtenés LA DO MI SOL .
Un Am7, digamos. El tercer acorde menor que aparece. Interesante.

Tenemos Cmaj7, Dm7, Em7, Fmaj7, G7 y Am7.

Una última nota para tomar como punto de partida, que es la nota SI. Nos queda SI RE FA LA .
Llegó el único que faltaba en la fiesta, el acorde "menor séptima bemol cinco". Bicho raro, pero hace falta.

Pues bien, con ustedes, los 7 acordes que están incluidos en la escala mayor de DO:

1. **Cmaj7**
2. **Dm7**
3. **Em7**
4. **Fmaj7**
5. **G7**
6. **Am7**
7. **Bm7(b5)**

Por las dudas, repasemos el proceso que hicimos…
Primero agarramos la "escala completa" de DO, con sus siete notas: DO RE MI FA SOL LA SI. Después fuimos nota por nota (primero DO, después RE, etc.) armando acordes usando terceras desde cada una de esas bases. De tal forma, cada nota de la escala sirvió de nota-raíz para un determinado acorde, y el resultado fue que aparecieron siete acordes.

Sí, los voy a decir una vez más:
Cmaj7, Dm7, Em7, Fmaj7, G7, Am7, Bm7(b5)

Es muy importante poder aprender esto como si fuera un cantito. Cmaj7, Dm7, Em7, Fmaj7, G7, Am7, Bm7(b5) .

DO maj siete, RE menor séptima, MI menor séptima, FA maj siete, SOL séptima, LA menor séptima, SI menor séptima bemol cinco.
DO maj siete, RE menor séptima, MI menor séptima, FA maj siete, SOL séptima, LA menor séptima, SI menor séptima bemol cinco.
DO maj siete, RE menor séptima, MI menor séptima, FA maj siete, SOL séptima, LA menor séptima, SI menor séptima bemol cinco.

Es conveniente también verlo "por grados". De este modo ya puede servirte no solo para la escala de DO, sino para cualquier escala mayor que quieras.

1. El primer grado es maj7
   - En la tonalidad de DO, sería Cmaj7.
2. El segundo grado es m7
   - En la tonalidad de DO, sería Dm7.
3. El tercer grado también es m7
   - En la tonalidad de DO, sería Em7.
4. El cuarto grado es maj7
   - En la tonalidad de DO, sería un Fmaj7.
5. El quinto grado es 7 (dominante)
   - En la tonalidad de DO, sería un G7.
6. El sexto grado es m7
   - En la tonalidad de DO, sería un Am7.
7. El séptimo grado es m7(b5)
   - En la tonalidad de DO, sería un Bm7(b5).

Entonces, en la tonalidad de DO tenemos lo siguiente:

	1° grado (maj7)	2° grado (m7)	3° grado (m7)	4° grado (maj7)	5° grado (7)	6° grado (m7)	7° grado m7(b5)
DO	Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7(b5)

Ahora que los vimos "por grados", podemos verlos "por tipo de acorde".

Cuáles de estos siete acordes son acordes "maj siete"?

	1° grado (maj7)	2° grado (m7)	3° grado (m7)	4° grado (maj7)	5° grado (7)	6° grado (m7)	7° grado m7(b5)
DO	Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7(b5)

Perfecto, los acordes maj7 de una escala mayor son el primer y el cuarto grado.
En la tonalidad de DO eso sería Cmaj7 y Fmaj7.

Cuáles de estos siete acordes son acordes "menor séptima"?

	1° grado (maj7)	2° grado (m7)	3° grado (m7)	4° grado (maj7)	5° grado (7)	6° grado (m7)	7° grado m7(b5)
DO	Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7(b5)

Serían el segundo, el tercer y el sexto grado.
En la tonalidad de DO esos serían: Dm7, Em7 y Am7.

Ok… hasta ahora:

- *Los acordes maj7 de una tonalidad mayor son el primer y cuarto grado.*
- *Los menor séptima de una tonalidad mayor son el segundo, tercer y sexto grado.*

Cuáles son los acordes "séptima" (dominante)?

	1° grado (maj7)	2° grado (m7)	3° grado (m7)	4° grado (maj7)	5° grado (7)	6° grado (m7)	7° grado m7(b5)
DO	Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7(b5)

Uno solito… el quinto grado.
En la tonalidad de DO, es un G7.

… y por último, cuáles de estos siete acordes son "menor séptima bemol cinco"?

	1° grado (maj7)	2° grado (m7)	3° grado (m7)	4° grado (maj7)	5° grado (7)	6° grado (m7)	7° grado m7(b5)
DO	Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7(b5)

Únicamente el séptimo grado.
En la tonalidad de DO, sería un Bm7b5.

Tenemos dos acordes "maj siete", tres "menor séptima", un acorde "séptima" y un acorde "menor séptima bemol cinco".
Son siete en total, así que nos dan las cuentas: dos maj siete, tres menor séptima, uno de séptima y otro menor séptima bemol cinco.
Siete en total. Buenas noticias.

Resumiendo:

- El primer y cuarto grado son maj7.
- El quinto grado es 7.
- El segundo, tercer y sexto grado son m7.
- El séptimo grado es m7(b5).

Vos te preguntarás…
Pero, cuál es la diferencia entre esos acordes que supuestamente son iguales?
Si tanto el primer grado como el cuarto grado son maj7, en qué se diferencian?

Se diferencian en que a cada uno le corresponderá un *modo* distinto.
El primer grado será un DO *jónico*, mientras que el 4to grado será un FA *lidio*.

Pero esto lo veremos más adelante, por ahora concentrémonos en esto de armonizar escalas.
Con “armonizar escalas” me refiero a deducir cuáles son los 7 acordes que comparten una misma tonalidad.

Es que hasta ahora dedujimos los 7 acordes que forman parte de la tonalidad de DO mayor, pero existen muchas otras tonalidades.

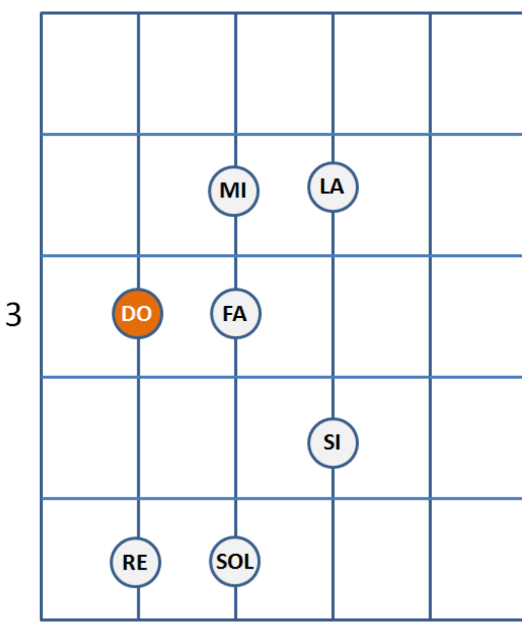
Calcular distintas tonalidades

Todos sabemos que la tonalidad de DO es DO RE MI FA SOL LA SI . Lo importante es la distancia entre notas y, si tocás esto en la guitarra usando una única cuerda, verás que es “tono, tono, semitono, tono, tono, tono, semitono”.

Suena extraño, pero es más sencillo de lo que parece…. veámoslo en la 5ta cuerda:

- De la nota DO (traste 3, siempre en 5ta cuerda) a la nota RE (traste 5) hay un tono.
- De RE (traste 5) a MI (traste 7) hay un tono.
- De MI (traste 7) a FA (traste 8) hay un semitono.
- De FA (traste 8) a SOL (traste 10) hay un tono.
- De SOL (traste 10) a LA (traste 12) hay un tono.
- De LA (traste 12) a SI (traste 14) hay también un tono.
- De SI (traste 14) a DO (traste 15) hay un semitono.

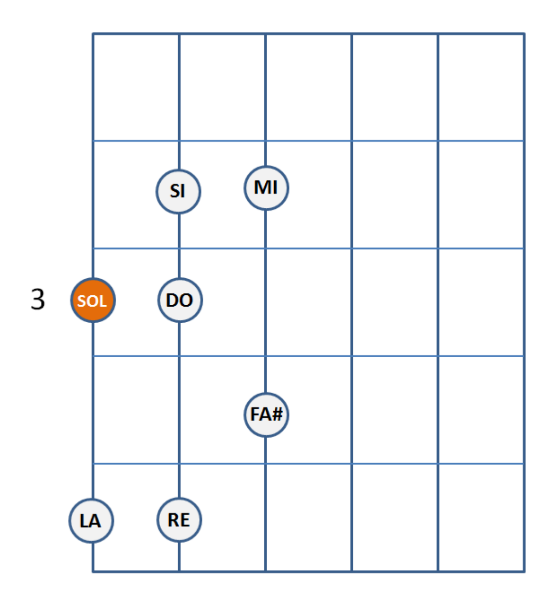
Lo de recién fue tocando en una única cuerda, para poder apreciar bien las distancias entre notas. Otra manera, que es más fácil de visualizar, es tocar estas mismas notas pero sin mover la mano:



Entonces si querés saber la escala de SOL,
tenés que mantener estas mismas distancias pero partiendo de SOL.

1. El primer grado es SOL porque, claro, estás queriendo averiguar la escala de SOL.
2. El segundo grado es un tono arriba de SOL. Sería un LA.
3. El tercer grado es un tono arriba del segundo grado. El segundo grado fue un LA, así que el tercero sería un SI.
   (Estás leyendo esto con la guitarra en la mano? Te lo recomiendo!)
4. El cuarto grado es un semitono arriba del tercer grado. El segundo grado fue un SI, así que es un DO.
5. Ahora es un tono arriba de DO, así que es un RE.
6. Otro tono arriba, que es un MI.
7. Y otra vez un tono, lo cual es FA#.

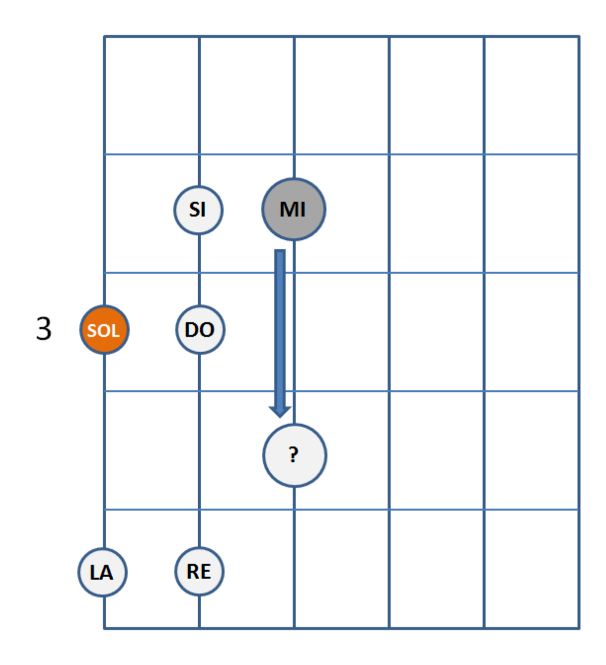
Apareció un "sostenido", porque "un tono arriba de MI" no es FA… es FA#. Entonces la escala mayor de SOL es SOL LA SI DO RE MI FA#.



Si comparás el gráfico que vimos de la escala de DO (en la hoja anterior), verás que es "el mismo dibujo"; es decir, la mano se mueve igual. Más allá de que la nota raíz esté en quinta o en sexta cuerda, este dibujo siempre es igual para cualquier escala mayor (siempre y cuando la nota-raíz esté en quinta o sexta cuerda). Sabiendo esta manera de mover la mano, es muy fácil calcular las notas de una tonalidad.

Quizás te suceda que, en un apuro, al pensar cuál es la nota que está un tono arriba de MI, digas “SOL bemol” en vez de “FA sostenido”.
Esto es lo que llaman enarmonía: dos nombres distintos para la misma nota.

Volviendo al caso anterior, en el que estabas averiguando la escala de SOL, imaginate que estás en la nota MI (sexto grado, traste 2 en cuarta cuerda) y tenés que avanzar dos trastes para pasar a la próxima nota (séptimo grado de la tonalidad).



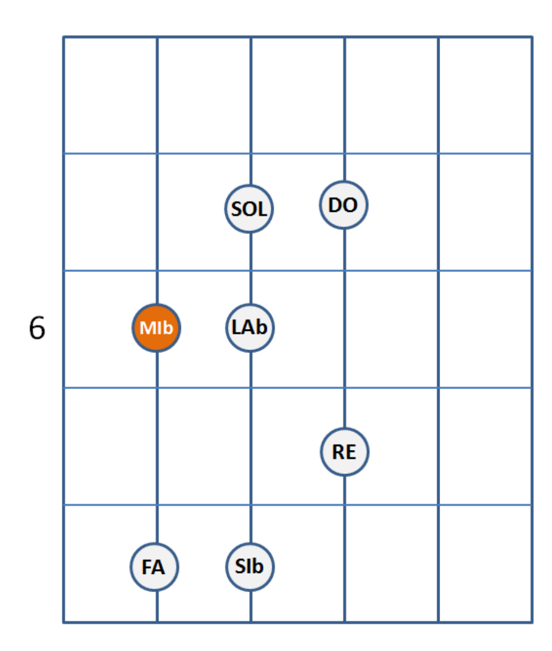
Al avanzar dos trastes desde esta nota MI decís “la nota es un SOLb”.
No es que eso esté mal… pero tendrías dos veces la nota SOL. Tu escala sería SOL LA SI DO RE MI SOLb . Es decir, tendrías dos veces la nota SOL, y ninguna vez la nota FA. Eso no parece práctico, así que todas las tonalidades tienen todas las notas una única vez.

Quedará claro al ver otras tonalidades, así que avancemos.

Veamos esto para otra escala. Cómo sería la escala de MIb?

1. La primera es MIb, la raíz de la escala.
2. Tono arriba: es un FA.
3. Tono arriba: es un SOL.
4. Semitono arriba: es un LAb . No es un SOL# porque el SOL ya sucedió.
5. Tono arriba: es un SIb. No es un LA# porque el LA ya está tomado.
6. Tono arriba: es un DO.
7. Tono arriba: es un RE.

Así que nos queda MIb FA SOL LAb SIb DO RE .



Siendo que la guitarra es un instrumento tan visual, considero que la mejor manera de recordar y calcular las distancias es siempre usar este gráfico, recordando el *dibujo* que forma la mano sobre el mango.

Práctica de armonización de escalas

Quizás sea un buen ejercicio practicar calcular algunas otras escalas. Podés hacerlo usando un cuadro así:

	1° grado (maj7)	2° grado (m7)	3° grado (m7)	4° grado (maj7)	5° grado (7)	6° grado (m7)	7° grado m7(b5)
DO	Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7(b5)
SOL	Gmaj7	Am7	Bm7	Cmaj7	D7	Em7	F#m7(b5)
RE							
MI							
FA							
SIb							
MIb	Ebmaj7	Fm7	Gm7	Abmaj7	Bb7	Cm7	Dm7(b5)
LAb							

Ya están completadas las filas de las tonalidades que ya averiguamos. De nada!

Reconozco que puede ser poco divertido completar este cuadro pero, seamos sinceros, a veces hay que ponerse las pilas con ciertas cosas. Es tan aburrido calcular tonalidades que es mejor aprenderlo lo antes posible y resolver el asunto por completo. Superarlo, pasarle por encima, trascenderlo. Aunque te resulte trabajoso, en muy poco tiempo (me refiero a días) podés dominar una cuestión que es muy importante en la música. Comparalo con, por ejemplo, el tiempo que te llevó hacer la cejilla… eso fue un gran trabajo, y ahora es algo natural.

Armonizar escalas tiene que transformarse en algo muy sencillo, y para lograr esto es simplemente cuestión de ponerlo en práctica. Te recomiendo completar este cuadro, chequearlo y volverlo a hacer. Es decir, repetirlo varias veces. Acaso, cómo fue que aprendiste la cejilla? La repetición es buena para la memoria. La repetición es buena para la memoria. La repetición es buena para… para la memoria, claro.

Para chequearlo, te paso el cuadro completo (de paso me sirve a mí para practicar, que nunca está de más):

	1° grado (maj7)	2° grado (m7)	3° grado (m7)	4° grado (maj7)	5° grado (7)	6° grado (m7)	7° grado m7(b5)
DO	Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7(b5)
SOL	Gmaj7	Am7	Bm7	Cmaj7	D7	Em7	F#m7(b5)
RE	Dmaj7	Em7	F#m7	Gmaj7	A7	Bm7	C#m7(b5)
MI	Emaj7	F#m7	G#m7	Amaj7	B7	C#m7	D#m7(b5)
FA	Fmaj7	Gm7	Am7	Bbmaj7	C7	Dm7	Em7(b5)
SIb	Bbmaj7	Cm7	Dm7	Ebmaj7	F7	Gm7	Am7(b5)
MIb	Ebmaj7	Fm7	Gm7	Abmaj7	Bb7	Cm7	Dm7(b5)
LAb	Abmaj7	Bbm7	Cm7	Dbmaj7	Eb7	Fm7	Gm7(b5)

Habrás notado que escribí solo 8 escalas, y no las 12 que existen. Es que, sinceramente, si podés calcular estas 8 podrás calcular las 12. Además, esas 4 escalas restantes se usan mucho menos.

Un acorde en varias tonalidades

Dos cosas ya deberían estar muy en claro:

a) Las siete notas de una tonalidad.
b) Los siete acordes que surgen al usar cada una de esas nota como nota-raíz de un acorde.

Las siete notas de la tonalidad de DO son DO RE MI FA SOL LA SI.
Los siete acordes son Cmaj7, Dm7, Em7, Fmaj7, G7, Am7, Bm7(b5) .

Mirando estos siete acordes surge algo interesante. Es que hay solo cuatro tipos de acordes, para siete acordes. Por lo tanto, hay determinados tipos de acordes que ocurren más de una vez. A ver, para poner un caso concreto… en la tonalidad de DO hay tres acordes menores: el Dm7, el Em7 y el Am7.

Si sabés que estás en la escala de DO, todo es muy sencillo. Ves un Em7 y podés afirmar sin lugar a dudas "ese Em7 es el 3er grado de la tonalidad"; después ver un Am7 y, con igual seguridad, declarar "ese Am7 es el 6to grado de la tonalidad". Muy fácil.

El problemón es si te aparece un acorde y no sabés la tonalidad. Ouch.

Por ejemplo, tenés un tema que es simplemente Dm7. Hay tres posibilidades para este acorde:

1) Puede ser el segundo grado de la escala de DO.
2) Puede ser el tercer grado de la escala de SIb.
3) Puede ser el sexto grado de la escala de FA.

Confuso?
Sí, un poco, así que volvamos a la tabla.

Acá se ve claramente que el acorde Dm7 figura en tres escalas distintas.

	1° grado (maj7)	2° grado (m7)	3° grado (m7)	4° grado (maj7)	5° grado (7)	6° grado (m7)	7° grado m7(b5)
DO	Cmaj7	**Dm7**	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7(b5)
SOL	Gmaj7	Am7	Bm7	Cmaj7	D7	Em7	F#m7(b5)
RE	Dmaj7	Em7	F#m7	Gmaj7	A7	Bm7	C#m7(b5)
MI	Emaj7	F#m7	G#m7	Amaj7	B7	C#m7	D#m7(b5)
FA	Fmaj7	Gm7	Am7	Bbmaj7	C7	**Dm7**	Em7(b5)
SIb	Bbmaj7	Cm7	**Dm7**	Ebmaj7	F7	Gm7	Am7(b5)
MIb	Ebmaj7	Fm7	Gm7	Abmaj7	Bb7	Cm7	Dm7(b5)
LAb	Abmaj7	Bbm7	Cm7	Dbmaj7	Eb7	Fm7	Gm7(b5)

El acorde Dm7 aparece tres veces:

- Una vez como segundo grado de la tonalidad de DO.
- Otra vez como tercer grado de la tonalidad de SIb.
- Otra vez como sexto grado de la tonalidad de FA.

Entonces…
el Dm7 corresponde a la tonalidad de DO, de FA o de SIb?

Es difícil decirlo si no hay ningún otro acorde.
Pero si de pronto aparece otro acorde, comenzamos a tener pistas que ayudan a resolver el misterio.

Pongamos el caso de que ahora tenemos una progresión de acordes que no tiene únicamente Dm7, sino también un Em7:

1) En la tonalidad de DO, están los acordes Dm7 y Em7? Sí!
2) En la tonalidad de FA, están los acordes Dm7 y Em7? Mmm, no… en la tonalidad de FA el acorde que surge a partir de la nota MI no es un "menor séptima", sino un "menor séptima bemol cinco".
3) En la tonalidad de SIb, están los acordes Dm7 y Em7? No, en la escala de SIb ni siquiera está la nota MI… está MIb.

	1° grado (maj7)	2° grado (m7)	3° grado (m7)	4° grado (maj7)	5° grado (7)	6° grado (m7)	7° grado m7(b5)
DO		**Dm7**	Em7				
SOL							
RE							
MI							
FA						**Dm7**	Em7(b5)
SIb			**Dm7**	Ebmaj7			
MIb							
LAb							

Entonces si tuvieras ese Em7, listo, solucionado el tema… sabés la tonalidad: Dm7 y Em7 están en la tonalidad de DO mayor. Pero si únicamente tenés el Dm7 (sin el Em7), no hay manera de saber en forma inequívoca cuál es la *escala madre* de la cual se deriva ese acorde.

Si estuvieras tocando con pentatónicas, o con escalas más pequeñas (cuatríadas, tríadas, nota-raíz+3era o nota-raíz) esto no importa. Es decir, este análisis solo hace falta para los modos (escalas de 7 notas). **Esto es porque, hasta la pentatónica, se tocan notas que son comunes a todos los Dm7, sin importar de qué tonalidad venga ese acorde.**

Veamos el caso de la pentatónica.
La pentatónica menor de RE tiene las notas RE, FA, SOL, LA y DO. Si te fijás, estas cinco notas están en cualquiera de las tres tonalidades posibles para Dm7.

DO	**C**	**D**	E	**F**	**G**	**A**	B
FA	**F**	**G**	**A**	Bb	**C**	**D**	E
SIb	Bb	**C**	**D**	Eb	**F**	**G**	**A**

Las notas DO, RE, FA, SOL y LA están en las 3 tonalidades.

Entonces todo esto de las tonalidades no importa si tocás pentatónicas… pero apenas sumás las dos notas que hacen que la pentatónica se transforme en una "escala de 7 notas", tenemos que hablar de los modos. Esas dos notas que se agregan a la pentatónica, son las que especializan a un acorde y lo hacen sonar de un modo u otro. Parece mucho trabajo por tan solo dos notas, pero es la manera de realmente entender cómo los acordes funcionan entre sí.

Modos gregorianos

Horrible nombre. "Gregorianos". Quién es Gregorio? Y por qué los modos son de él? Nadie lo sabe.

La cosa es que a cada grado de una tonalidad le pusieron un nombre:

1) 1er grado = Jónico
2) 2do grado = Dórico
3) 3er grado = Frigio
4) 4to grado = Lidio
5) 5to grado = Mixolidio ("mixo", para los amigos)
6) 6to grado = Eólico (como los molinos)
7) 7mo grado = Locrio

Entonces, la tonalidad de DO tiene 7 modos.

1) DO jónico
2) RE dórico
3) MI frigio
4) FA lidio
5) SOL mixolidio
6) LA eólico
7) SI locrio

Hace un rato hablábamos de un Dm7 que podía estar en una de tres tonalidades. Podía ser el 2do grado de la tonalidad de DO, el 6to grado de la tonalidad de FA o el 3er grado de la tonalidad de Bb. Entonces sería el mismo Dm7 para cualquiera de estas tonalidades, pero le correspondería un modo distinto en cada caso.

a) En la tonalidad de DO sería un RE dórico (2do grado de la escala)

DO	Cmaj7	**Dm7**	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7(b5)

b) En la tonalidad de FA sería un RE eólico (6to grado de la escala)



FA	Fmaj7	Gm7	Am7	Bbmaj7	C7	**Dm7**	Em7(b5)

c) En la tonalidad de SIb sería un RE frigio (3er grado de la escala)

SIb	Bbmaj7	Cm7	**Dm7**	Ebmaj7	F7	Gm7	Am7(b5)

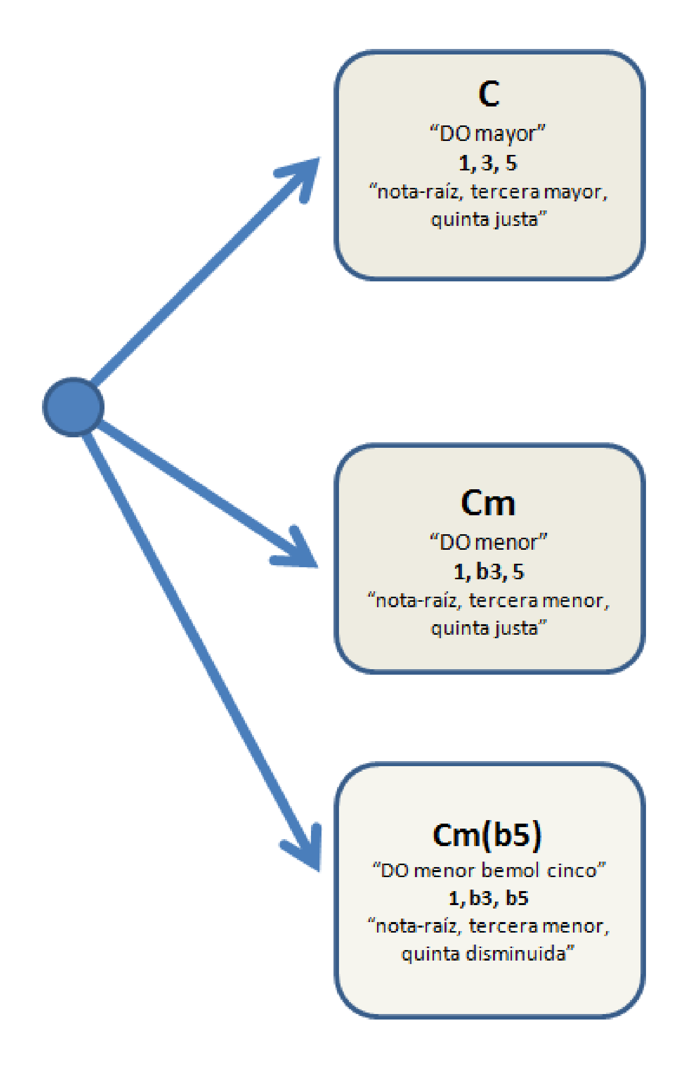
Si recién comenzás con esto de los modos a veces es difícil recordar los nombres para cada uno de los grados. Permanentemente estás diciendo “cuál era el nombre del modo del 6to grado? Mmm, eólico!”. Por lo tanto, trataré siempre de aclarar el nombre del modo y también el grado del que viene.

Tipos de modos

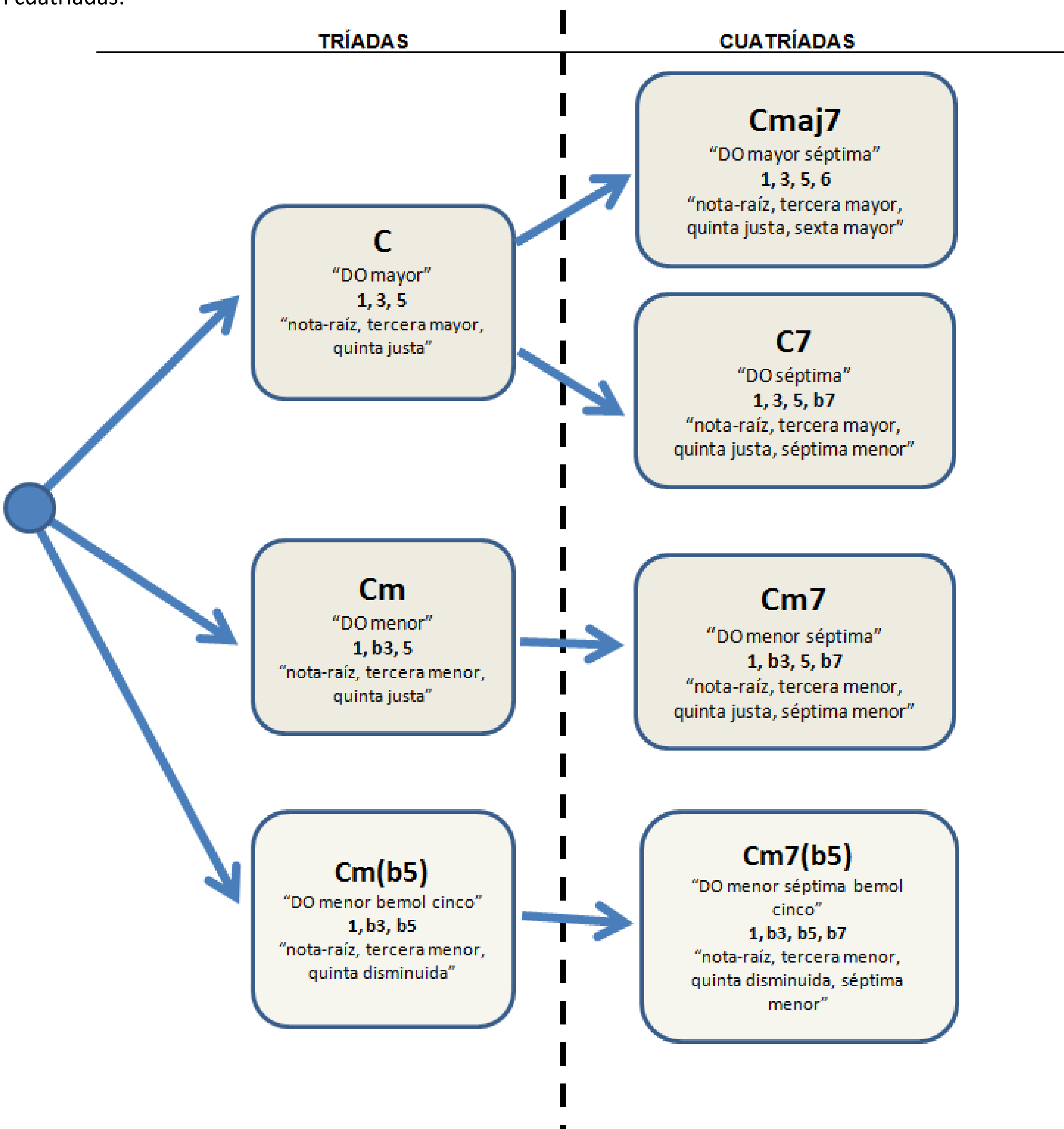
De la escala mayor, que tiene 7 notas, se desprenden 7 modos. Pero, antes, mejor repasar cómo es que llegamos a estas escalas de 7 notas.

El camino hasta acá

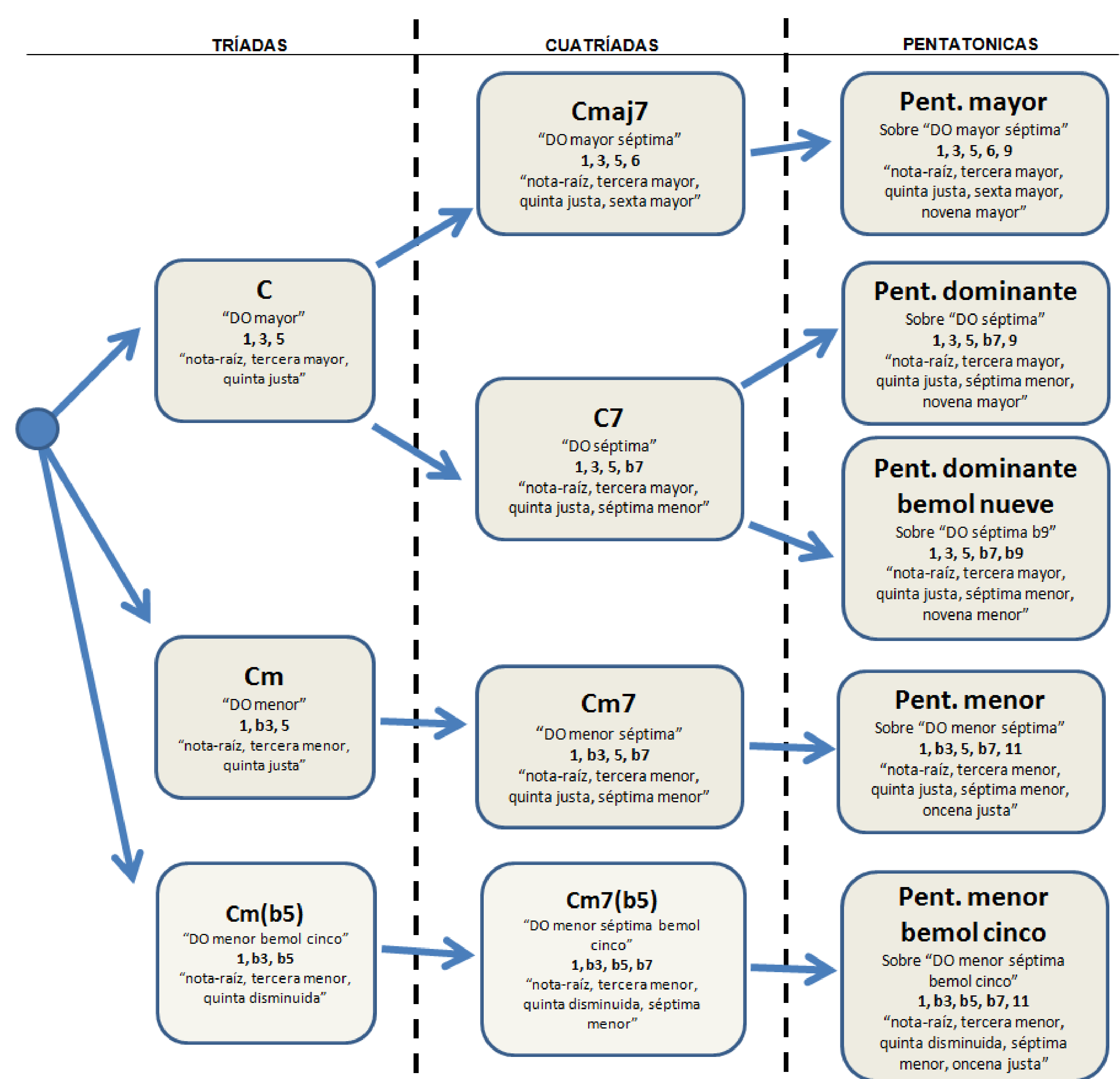
La semilla de todo esto fue tocar únicamente nota-raíz… después sumamos la 3era y, con la llegada de la 5ta, se formó la majestuosa tríada. No olvidemos estos humildes orígenes triádicos.



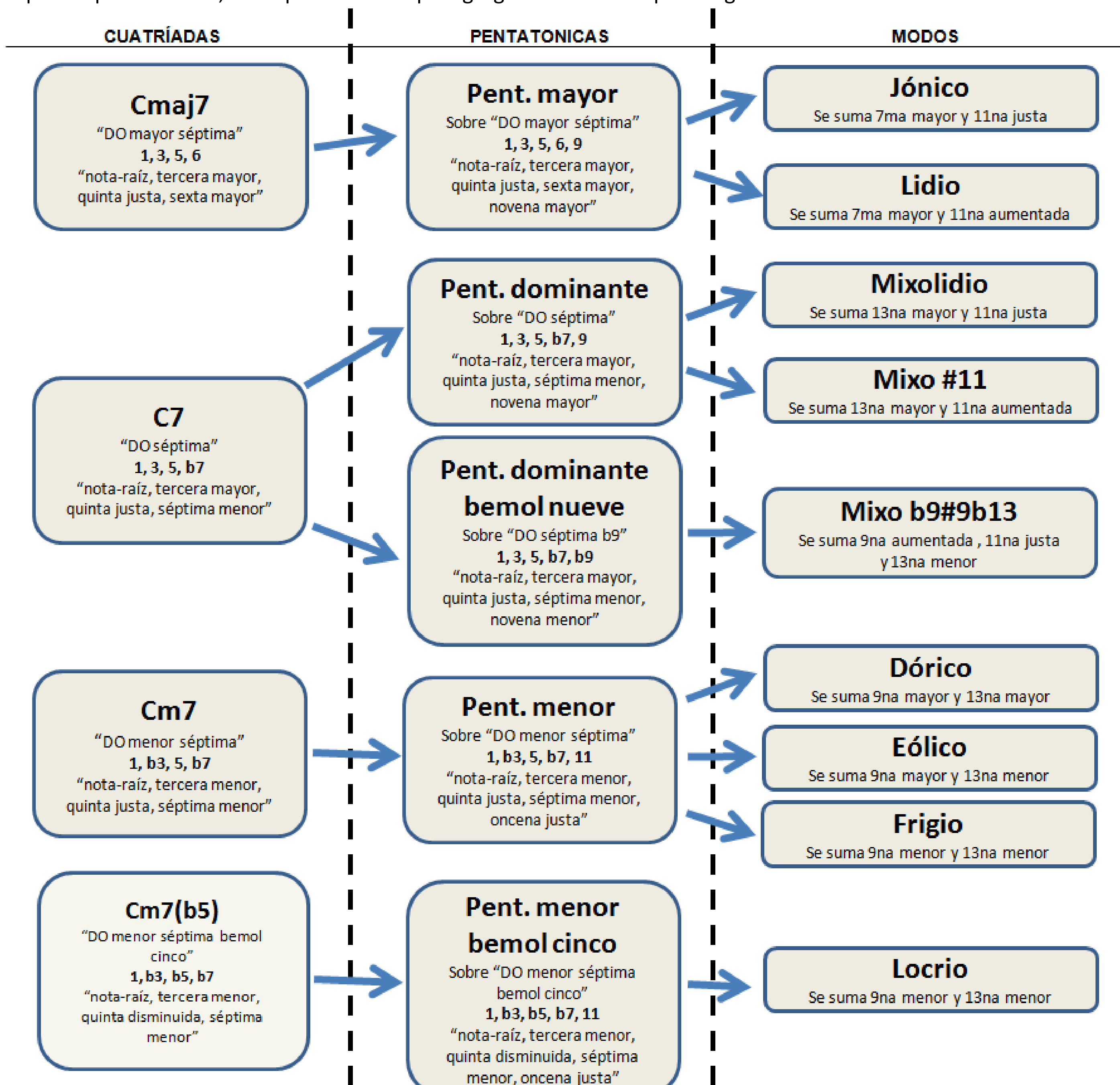
Que se transformaron en cuatríadas:



Para después crecer hacia las escalas pentatónicas:



Así que tenemos cinco tipos de pentatónicas, a las que tenemos que agregarles dos notas para llegar a los modos.



El modo jónico (1er grado)

Este modo funciona sobre un acorde "maj siete" que sea el primer grado de la tonalidad. En la escala de DO mayor esto sería, claro, Cmaj7.

DO	**Cmaj7**	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7(b5)

Veamos esta escala jónica en capas:

- Como tríada es nota-raíz, 3era mayor, 5ta justa… las notas son DO MI SOL.
- Como cuatríada se suma la 6ta mayor (y no la 7ma mayor)… la nota LA.
- Como pentatónica se suma la 9na mayor… la nota RE.
- Faltan dos notas para completar la escala; serían la 7ma mayor y la 11na justa… las notas SI y FA.

Veamos estas dos notas nuevas:

- 7ma mayor:
    - Esta nota por supuesto es muy común al acorde. Estamos haciendo que los acordes maj7 tengan 6ta mayor para evitar ciertos problemillas, pero por supuesto la 7ma mayor es una nota que el acorde acepta fácilmente.
    - Tanto es así que en realidad deberíamos decir que es la 14na y no la 7ma… 14na dejaría en claro que es "estructura superior", una tensión del acorde. Pero, no hagamos tanto lío: como es tan amiga de la casa, le decimos 7ma aún cuando la estemos usando como estructura superior.
- 11na justa:
    - Esta es una tensión de paso, que no podemos usar para formar acordes. Esto es porque la 11na forma una novena bemol con la 3era mayor, lo cual causaría una disonancia. Es decir que la nota MI (3era mayor de Cmaj7) y la nota FA (11na justa de Cmaj7) no se llevan bien juntas… solo hay lugar para una de ellas, y claramente la que gana es la 3era porque es parte del acorde.
    - Por favor no me creas sin tocar esto… podés tocar MI y FA al mismo tiempo y experimentarlo por tu cuenta. Por ejemplo: MI como 6ta cuerda al aire y FA como 8vo traste de 5ta cuerda. Lo tocaste? Es un sonido alucinante, pero claramente no es muy normal!

Entonces…
el modo jónico es R, 3, 5, 6 | 9, 7, (11)

Esto se leería "nota-raíz, 3era mayor, 5ta justa, 6ta mayor… y las tensiones son 9na mayor, 7ma mayor y 11na justa como tensión de paso". Por lo tanto la barra vertical "|" separa estructura inferior de estructura superior, y los paréntesis indican que ese intervalo es una tensión de paso (que normalmente no usamos para formar acordes).

El modo lidio (4to grado)

Esta escala también funciona sobre un acorde maj7… pero un acorde maj7 que es el 4to grado de la escala. En la escala de DO esto sería el Fmaj7.

DO	Cmaj7	Dm7	Em7	**Fmaj7**	G7	Am7	Bm7(b5)

Si quisieras tocar un "DO lidio", deberías buscar una escala en la que Cmaj7 sea el 4to grado. Eso sería la escala de SOL:

SOL	Gmaj7	Am7	Bm7	**Cmaj7**	D7	Em7	F#m7(b5)

Pero mantengámonos en la escala de DO, así que hablaremos de un Fmaj7.

El modo lidio por capas:

- Como tríada es nota-raíz, 3era mayor, 5ta justa… las notas son FA LA DO.
- Como cuatríada se suma la 6ta mayor (y no la 7ma mayor)… la nota RE.
- Como pentatónica se suma la 9na mayor… la nota SOL.
- Faltan dos notas para completar la escala; serían la 7ma mayor y la 11na aumentada… las notas MI y SI.

Demos la bienvenida a las dos chicas nuevas:

- 7ma mayor:
    - Sinceramente, no tengo nada que decir que no haya dicho antes en el modo jónico. Es que hasta este punto el modo jónico y el modo lidio son iguales; de hecho, serían idénticos si no fuera por la…
- 11na aumentada:
    - Esta nota no genera ningún lío con el acorde, y por lo tanto la podemos usar para formar acordes. Interesante.
    - La 11na justa, del modo jónico, generaba un lío porque entre la 3era mayor y la 11na justa hay un semitono (por lo tanto puede provocarse una disonancia al tocar ambas notas en un acorde)… al aumentar la 11na (subirla un semitono) esto se resuelve inmediatamente.

Así que…
el modo lidio es R, 3, 5, 6 | 9, 7, #11
Se lee "nota-raíz, 3era mayor, 5ta justa, 6ta mayor… y las tensiones son 9na mayor, 7ma mayor y 11na aumentada". Todas las tensiones se pueden usar para armar acordes; de hecho podrías hacer acordes de 7 notas, nada sencillo de hacer en una guitarra de 6 cuerdas (tendrías que cantar la 7ma nota!).

El modo mixolidio (5to grado)

Una escala súper útil, que se usa todo el tiempo. Corresponde al 5to grado de la tonalidad, que en el caso de la escala mayor de DO sería un G7:

DO	Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	**G7**	Am7	Bm7(b5)

Si quisieras tocar un C7 con modo mixolidio, tendrías que buscar una escala cuyo 5to grado sea la nota DO. Es decir, la escala de FA mayor:

FA	Fmaj7	Gm7	Am7	Bbmaj7	**C7**	Dm7	Em7(b5)

Pero sigamos en la escala de DO mayor, hablando de un G7.

En capas:

- Como tríada es nota-raíz, 3era mayor y 5ta justa… SOL SI RE.
- Como cuatríada se suma la 7ma menor… FA.
- Como pentatónica dominante, la 9na mayor… LA.
- Faltan dos notas para completar la escala; la 13na mayor y la 11na justa… MI y DO.

Cómo resultan las dos notas nuevas?

- 13na mayor:
  - Suena tremendo. Es un sonido que se usa mucho en jazz, blues, R&B y toda esa música fascinante.
- 11na justa:
  - Pasa lo mismo que en el modo jónico. La 3era mayor y la 11na justa no se llevan bien… así que la 11na es una tensión de paso que, aunque podemos usarla, conviene que esté en un lugar poco importante; esto significa que no la podremos usar para formar acordes.

Pues bien…

el modo mixolidio es R, 3, 5, b7 | 9, 13, (11)

“nota-raíz, 3era mayor, 5ta justa, 7ma menor… y las tensiones son 9na mayor, 13 mayor y la 11na justa como tensión de paso”

No está mal recordar que el modo mixolidio se usa para aquellos acordes "de séptima" que resuelven por 4ta ascendente a un acorde mayor.

Por ejemplo:

- G7 resolviendo a Cmaj7
- C7 resolviendo a Fmaj7
- D7 resolviendo a Gmaj7
- Eb7 resolviendo a Abmaj7

Pero incluso si el acorde al que resuelve es otro dominante, seguiría llevando el modo mixolidio:

- G7 resolviendo a C7 (un dominante que va a otro dominante)
- C7 resolviendo a F7

Podrías hacer G7 que va a C7, que a su vez va a F7 y termina en un Bbmaj7. Eso de varios dominantes dominándose el uno al otro (suena un poco pornográfico, lo sé) es lo que suele llamarse "**cadena de dominantes**". Como siempre, te recomiendo probar cómo suena esto: G7, C7, F7, Bbmaj7.

Pero, en fin, hay muchos otros modos esperando ser vistos!



El modo mixolidio #11

También llamado "mixo #11", para los amigos… e incluso también llamado "lidio b7".

Este es un modo que hará falta para tocar sobre "Ojos de Otoño". En el 5to renglón de este tema nos toparemos con esta rara escala. Es rara, lo acepto, pero es imprescindible para los dominantes que resuelven por 2da menor descendente (por ejemplo, un Db7 que resuelve a Cmaj7 necesita el modo mixo #11). Más adelante en este libro, cuando hagamos el análisis de "Ojos de Otoño", veremos en detalle la razón por la que este modo es necesario. Por ahora, si te parece bien sigamos adelante con el listado de los modos posibles.

Habrás notado que no tomo al "modo mixolidio #11" como "un determinado grado de tal tonalidad". Esto es porque la escala mixo #11 no viene de la escala mayor, sino de otra escala… por ahora, la vamos a tomar como una "entidad independiente" (*madre de si misma*, podríamos decir) muy parecida al modo mixolidio pero con la 11na aumentada.

En capas, para un Db7:

- Como tríada es nota-raíz, 3era mayor y 5ta justa… REb FA LAb.
- Como cuatríada se suma la 7ma menor… SI[17].
- Como pentatónica dominante, la 9na mayor… MIb.
- Faltan dos notas para completar la escala; la 13na mayor y la 11na aumentada… SIb y SOL.

Estas dos notas que se agregan a la pentatónica dominante:

- 13na mayor:
    - Lo mismo que vimos en mixolidio. Suena genial.
- 11na aumentada:
    - Como es 11na aumentada y no 11na justa, no genera líos con la 3era mayor; por lo tanto, podemos usar la 11na aumentada para formar acordes.

Entonces, con ustedes…
el modo mixo #11 es R, 3, 5, b7 | 9, 13, #11
"nota-raíz, 3era mayor, 5ta justa, 7ma menor… y las tensiones son 9na mayor, 13na mayor y 11na aumentada".

---

[17] En realidad, deberíamos decir "do bemol" en vez de "si"… es absolutamente cierto desde la teoría, aunque poco práctico a la hora de tocar. De todos modos está bueno para hacerse el sabiondo durante los ensayos, y provocar divertidas discusiones. "Do bemol no existe!!", "sí que existe, porque la 7ma mayor de RE bemol es DO, entonces si la hacés menor es DO bemol"… en fin, es interesante.

Está bueno recordar que este modo mixo #11 sirve para dominantes que resuelven por 2da menor descendente (es decir, un semitono hacia abajo).

Por ejemplo:

- Db7 resolviendo a Cmaj7
- Gb7 resolviendo a Fmaj7
- Ab7 resolviendo a Gmaj7
- A7 resolviendo a Abmaj7

No importa a qué tipo de acorde resuelva, siempre es mixo #11:

- Db7 resolviendo a C7
- Db7 resolviendo a Cm7
- Gb7 resolviendo a G7
- Gb7 resolviendo a Gm7

Podés aplicar esto a una cadena de dominantes que suena muy bien y que resulta muy fácil de tocar: Ab7, G7, Gb7, Fmaj7. El Ab7 domina al G7, que a su vez domina al Gb7 y termina resolviendo en un Fmaj7. Todos los acordes llevarían mixo #11, salvo el Fmaj7 que llevaría jónico. En el análisis de “Ojos de Otoño” veremos todo esto en mucho más detalle.

Aclaración importante: Suelen referirse a este modo como “lidio b7”.
Este nombre implica que es un modo muy parecido al lidio, pero que tiene 7ma menor en vez de 7ma mayor. Por supuesto esto está muy bien, pero yo prefiero usar el nombre “mixo #11”; de esta forma queda claro que es una escala “mixo” y, por lo tanto, se usa para acordes dominantes. Es igual al modo mixolidio, con la única salvedad de que la 11na es aumentada.

Entonces,
el modo mixo se usa para los dominantes que resuelven a acordes mayores (G7 yendo a Cmaj7, por ejemplo),
y el modo mixo #11 se usa para los dominantes que resuelven medio tono abajo (Db7 yendo a Cmaj7, por ejemplo).

El modo mixolidio b9 #9 b13

"Mixo bemol nueve sostenido nueve bemol trece"… no es muy fácil de decir, así que podemos abreviarlo en "mixo bemol nueve", recordando que también tiene sostenido nueve y bemol trece.

A diferencia de los otros dos modos mixolidios (mixo y mixo #11), este modo le hace sentir al oído que el acorde que viene a continuación es un acorde menor. Esto es porque las tensiones de este modo sugieren el acorde menor que se avecina.

Pongamos el caso de SOL mixo b9 #9 b13, yendo a Cm7:

- La b9 ("novena menor") de SOL es LAb… y este LAb es la b13 ("trecena menor") de DO.
- La #9 ("novena aumentada") de SOL es LA#... y este LA# (que es lo mismo que un SIb) es la b7 ("séptima menor") de DO.
- La b13 ("trecena menor") de SOL es MIb… y este MIb es la b3 ("tercera menor") de DO.

Entonces las tensiones de un G7(b9#9b13) están sembrando las notas de lo que será el Cm7 que viene a continuación. Por eso es que resulta tan útil para resolver a un acorde menor[18]. Es decir: **las tensiones de un G7(b9#9b13) son notas que identifican a un Cm7**; por lo tanto, el tocar el modo mixob9#9b13 hace sentir que el próximo acorde será un acorde menor.

De la misma forma que sucedió con el modo mixolidio #11, este modo no es "un grado de una tonalidad", ya que no es una escala derivada de una escala mayor. Hay modos de derivarla de otras escalas, pero por ahora tomémoslo como una escala independiente, que no proviene de ninguna otra.

Pongamos el caso de un G7(b9) –que resolvería a un Cm7-, que lleva el modo mixo b9#9b13, en forma de capas:

- Como tríada es nota-raíz, 3era mayor y 5ta justa… SOL SI RE.
- Como cuatríada se suma la 7ma menor… FA.
- Como pentatónica dominante bemol nueve, la 9na menor… LAb.
- Con solo dos notas más tenemos la escala completa de 7 notas; la 13na menor y la 11na justa… MIb y DO.
- Pero esta escala tiene 8 notas! Se suma la 9na aumentada, que es la nota LA#.

---

[18] También podés usarlo para resolver a un acorde mayor, pero sería simplemente para agregar sal y pimienta a los acordes...

Pues bien…

el modo mixo b9#9b13 es R, 3, 5, b7 | b9 #9 (b13) (11)

Esto se leería "nota-raíz, 3era mayor, 5ta justa, 7ma menor… y las tensiones son 9na menor, 9na aumentada, 13na menor como tensión de paso y 11na justa también como tensión de paso".

Ocho notas?

Si, esta escala tiene ocho notas… cosas raras de la armonía. Si realmente te interesa saber por qué se agrega la "9na aumentada" la explicación es sencilla: si esta nota no estuviera, habría un salto muy grande entre la 9na menor y la 3era mayor. No hay nada malo con hacer este salto, claro, pero mejor tener una escala de 8 notas que nos da tanto la posibilidad de hacer saltos como la posibilidad de movernos suavemente de una nota a la otra.

De todos modos, más adelante (en el análisis de "II-V-I a DO menor") veremos esta escala con mucho mayor detenimiento.

El modo eólico (6to grado)

Como quien no quiere la cosa, ya vimos todas las escalas que corresponden a acordes mayores. Tomemos un tiempo para tomar aire, felicitarnos, y aventurarnos al mundo menor.

El modo eólico corresponde a la escala "menor natural", que es una manera elegante de decir "la escala menor más normal de todas". En la tonalidad de DO esto sería el Am7.

DO	Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	**Am7**	Bm7(b5)

Si en cambio lo que quisieras es un DO eólico, es decir un Cm7 al que le correspondiera el modo eólico, deberías buscar una escala cuyo 6to grado sea Cm7. La escala de MIb, digamos:

MIb	Ebmaj7	Fm7	Gm7	Abmaj7	Bb7	**Cm7**	Dm7(b5)

Pero volvamos a la escala de DO, por lo que estaremos hablando de un acorde Am7.

En capas esto sería:

- Como tríada es nota-raíz, 3era menor y 5ta justa… LA DO MI.
- Como cuatríada se suma la 7ma menor… SOL.
- Como pentatónica, llega la 11na justa… RE.
- Faltan dos notas; la 9na mayor y la 13na menor… SI y FA.

Veamos a las notas nuevas:

- 9na mayor:
  - Ningún problema! De hecho suena muy bien.
  - Aunque tenemos asociado que la 9na mayor va sobre acordes mayores, también funciona sobre *casi todos* los acordes menores.
- 13na menor:
  - Lo lamento, muchacha, pero serás una tensión de paso.
  - Como la 13na menor está medio-tono arriba de la 5ta justa, se genera ese fatídico intervalo de novena menor. Para el caso de Am7 estas notas serían MI (la 5ta justa) y FA (la 13na menor). Probá tocar estas dos notas al mismo tiempo, y escucharás una pelea armónica de la que solo una nota saldrá viva… si queremos tener un Am7, necesitamos que la nota sobreviviente sea el MI.

Entonces…
el modo eólico es R, b3, 5, b7 | 11 9 (b13)
“nota-raíz, 3era menor, 5ta justa, 7ma menor… y las tensiones son 11na justa, 9na mayor y 13na menor como tensión de paso”.

Aunque el modo eólico corresponde a “la escala menor más normal de todas”, nuestro oído se ha acostumbrado a escuchar otro modo que suele usarse sobre “armonías estáticas” (es decir, que están casi todo el tiempo en un mismo acorde).

Por lo tanto, si hay un tema que está todo el tiempo en un mismo acorde menor, nuestro oído aceptará el modo eólico…
pero secretamente anhelará el modo dórico.

A por él.

El modo dórico (2do grado)

Si en una jam te dicen "hagamos un funk en Dm7", lo más probable es que estés en presencia del modo dórico. Es un modo menor muy estable, y que lo escuchamos todo el tiempo en armonías modales.

Con *armonía modal* me refiero a esas composiciones donde no hay una progresión de acordes que está dentro de una tonalidad, sino que el tema está construido por sobre unos pocos acordes que no tienen una relación funcional entre ellos. Por lo tanto, en un tema modal no podemos realmente decir que un acorde es "el segundo grado de la tonalidad, y el próximo es el quinto grado de la tonalidad", sino que tenemos que usar *los modos* de cada acorde.

Un ejemplo típico de esto es la armonía del tema "So What", del gran Miles Davis.
El tema solo tiene dos acordes: Dm7 y Ebm7. No podríamos decir que hay una relación entre estos dos acordes, ya que ninguna escala mayor contiene dos acordes menores a una distancia de semitono entre ellos. Por lo tanto, el Dm7 corresponde al modo dórico (que sería el segundo grado de un Cmaj7 que nunca se toca) y el Ebm7 también corresponde al modo dórico (segundo grado de un Dbmaj7 que nunca aparece). Por lo tanto, se dice que este tipo de temas no usan *armonías funcionales* sino que, al no poder explicarse usando "grados de una tonalidad", son *armonías modales.*

Ok… volvamos al modo dórico: para el caso de la tonalidad de DO mayor, este modo correspondería al Dm7.

DO	Cmaj7	**Dm7**	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7(b5)

Si en cambio quisieras buscar un DO dórico, tendrías que encontrar una escala cuyo segundo grado sea Cm7.

SIb	Bbmaj7	**Cm7**	Dm7	Ebmaj7	F7	Gm7	Am7(b5)

Pero mantengámonos en la tonalidad de DO, y analicemos este Dm7 en capas:

- Como tríada es nota-raíz, 3era menor y 5ta justa… RE FA LA.
- Como cuatríada se suma la 7ma menor… DO.
- Como pentatónica agregamos la 11na justa… SOL.
- Faltan dos notas; la 9na mayor y la 13na mayor… MI SI.

Las nuevitas son:

- 9na mayor:
    - Al igual que el modo eólico, aparece la 9na mayor como una fantástica opción para formar acordes.
- 13na mayor:
    - Para determinar si una tensión es tensión de paso (que podemos usar en momentos no importantes del compás) o tensión de reposo (que podemos usar en cualquier momento), siempre usamos el mismo criterio: *una tensión es nota de reposo si no tiene una nota del acorde medio-tono por debajo (de este modo se evita el intervalo de novena menor o, lo que es igual, de segunda menor).*
    - Entonces, la 13na *mayor* que tenemos en el modo dórico debería ser una tensión de reposo. Está a un tono de la 5ta, por lo que no genera un lío armónico de novena menor.
    - Peeero… no es tan simple, lo siento. Te juro que hay solo dos excepciones a este asunto de las tensiones, y estamos en presencia de una de estas excepciones[19]:
        - Si estamos **en armonía funcional** (muchos acordes relacionados entre sí), **la trecena mayor es una tensión de paso en** el modo dórico.
        - Si estamos en **armonía modal** (modo dórico por muchos compases), **la 13na mayor es una tensión de reposo** en el modo dórico.
    - Es un mundo difícil, lo sé.

Para mantener las cosas simples (o lo más simples que sea posible…) asumiremos que la 13na es siempre una tensión de paso.
Más allá de esto, no está mal recordar que si te dicen "hagamos una jam en Dm7", durante esos largos minutos de modo dórico podés usar tranquilamente la 13na mayor para formar acordes o como nota importante en las melodías.

Pues bien…
el modo dórico es R, b3, 5,b7 | 11 9 ((13))
"nota-raíz, 3era menor, 5ta justa, 7ma menor… y las tensiones son 11na justa, 9na mayor y la 13na mayor *generalmente* es una tensión de paso".

---

[19] La otra excepción ya la vimos: sobre un acorde 7(b9), la bemol nueve (es decir la novena menor) también se puede usar para formar acordes. Esto es porque los acordes dominantes son naturalmente lugares de *mucha tensión armónica*, y por lo tanto este pequeño choque armónico funciona sin hacer lío con el resto de los acordes.

El modo frigio (3er grado)

Esta escala funciona sobre un acorde menor séptima que sea tercer grado de una escala mayor. En la tonalidad de DO, sería un Em7:

DO	Cmaj7	Dm7	**Em7**	Fmaj7	G7	Am7	Bm7(b5)

Si en cambio quisieras tocar un DO frigio, deberías buscar una tonalidad cuyo tercer grado sea Cm7.

LAb	Abmaj7	Bbm7	**Cm7**	Dbmaj7	Eb7	Fm7	Gm7(b5)

Volviendo a la tonalidad de DO, veamos las capas que forma ese MI frigio:

- Como tríada, es nota-raíz, 3era menor y 5ta justa… MI SOL SI .
- Como cuatríada, agregamos la 7ma menor… RE .
- Como pentatónica, entra la 11na justa… LA .
- Como escala completa falta la 9na menor y la 13na menor… FA y DO.

Qué sucede con estas dos notas nuevas?

- 9na menor:
  - Obviamente será una tensión de paso, porque la novena menor genera una bemol nueve con la tónica. La 9na menor de MI es FA, y de MI a FA hay un semitono.
- 13na menor:
  - La 13na menor no se lleva bien con la 5ta justa. Es que hay un semitono entre ellos, por lo cual se produce una novena bemol. En el caso de MI sería tocar SI (5ta justa del Em7) y DO (13na menor) al mismo tiempo. No funcionan juntas.

Pues bien…
el modo frigio es R b3 5 b7 | 11 (b9) (b13)
"nota-raíz, 3era menor, 5ta justa, 7ma menor… las tensiones son la 11na, con la 9na menor como tensión de paso y la 13na menor también como tensión de paso"

El modo locrio (7mo grado)

Bicho raro pero necesario. En la tonalidad de DO, corresponde al Bm7(b5).

DO	Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	**Bm7(b5)**

Si quisieras tocar –estoy seguro que te morís de ganas- un DO locrio, deberías buscar una tonalidad cuyo 7mo grado sea Cm7(b5):

REb	Dbmaj7	Ebm7	Fm7	Gbmaj7	Ab7	Bbm7	**Cm7(b5)**

Quedándonos en DO, veamos capa-a-capa el SI locrio:

- Como tríada bemol cinco es nota-raíz, 3era menor y 5ta disminuida… SI RE FA .
- Como cuatríada, agregamos la 7ma… LA .
- Como pentatónica menor bemol cinco, sumamos la 11na… MI .
- Para la escala completa solo faltan la 13na menor y la 9na menor… SOL y DO .

Las nuevas notas:

- 13 menor:
    - Es una tensión de reposo, que se puede usar para formar acordes. Generalmente la 13na menor genera problemas con la 5ta justa, pero este acorde tiene 5ta disminuida. Como la 5ta está un semitono más debajo de lo común, esta es una de las pocas chances que tenemos de usar la 13na como tensión para armar acordes. Alguna ventaja tenía que tener este acorde raro!
- 9na menor:
    - No hay manera. Se mete en líos con la dueña de casa, la nota-raíz.

Así que…

el modo locrio es R b3 b5 b7 | 11 b13 (b9)

"nota-raíz, 3era menor, 5ta disminuida, 7ma menor… y las tensiones son 11na justa, 13na menor y 9na menor como tensión de paso"

Resumen de modos

Estuvimos hablando de cada modo por separado, pero considero conveniente juntar toda esta información en un mismo lugar.

Más allá de que en la siguiente tabla está resumida toda la información que vimos respecto a modos, te recomiendo releer todo lo anterior para que estos datos lleguen a estar realmente internalizados:

Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde (estructura inferior)	Tensiones de reposo (estructura superior para hacer acordes)	Tensiones de paso (estructura superior que genera líos armónicos)
maj7	Jónico (1er grado)	R, 3, 5, 6	9, 7	11
maj7(#11)	Lidio (4to grado)	R, 3, 5, 6	9, 7, #11	-
7(9)	Mixolidio (5to grado)	R, 3, 5, b7	9, 13	11
7(#11)	Mixolidio #11	R, 3, 5, b7	9, 13, #11	-
7(b9)	Mixolidio b9 #9 b13	R, 3, 5, b7	b9, #9	11, b13
m7	Eólico (6to grado)	R, b3, 5, b7	11, 9	b13
m7	Dórico (2do grado)	R, b3, 5, b7	11, 9	13
m7	Frigio (3er grado)	R, b3, 5, b7	11	b9, b13
m7(b5)	Locrio (7mo grado)	R, b3, b5, b7	11, b13	b9

Entonces…

- Se usa el modo **jónico** para aquellos acordes maj7 que son primer grado de una tonalidad mayor.
- Se usa **lidio** para los acordes maj7 que son cuarto grado de la tonalidad. Podemos tocar este acorde como ma7(#11).
- Se usa **mixo** para los acordes 7 (dominante) que resuelven a acordes mayores por cuarta ascendente (por ejemplo: G7 yendo a Cmaj7).
- Se usa **mixo #11** para los acordes 7 (dominantes) que resuelven a un acorde medio-tono por debajo (por ejemplo: G7 yendo a F#maj7).
- Se usa **mixo b9#9b13** para los acordes 7(b9), que resuelven a un acorde menor (por ejemplo: G7(b9) yendo a Cm7).
- Se usa **eólico** para los acordes m7 que son sexto grado de la tonalidad.
- Se usa **dórico** para los acordes m7 que son segundo grado de la tonalidad.
- Se usa **frigio** para los acordes m7 que son tercer grado de la tonalidad.
- Se usa **locrio** para los acordes que son séptimo grado de la tonalidad.

Reconozco que lleva un tiempo poder usar toda esta información *sin pensar*,
pero es necesario poder internalizar el concepto de los modos para hacer música –y no matemática- con tanta teoría.

La buena noticia es que es simplemente cuestión de práctica,
y comprender los modos es una de las claves para descrifrar todo tipo de armonías.

Sabiendo esto, el cielo es el límite!

Ya vimos suficiente acerca de tonalidades, armonización de tonalidades y cuestiones modales.
Volvamos lentamente al mundo real, viendo cómo se aplica esto a las progresiones de acordes sobre las que estamos tocando.

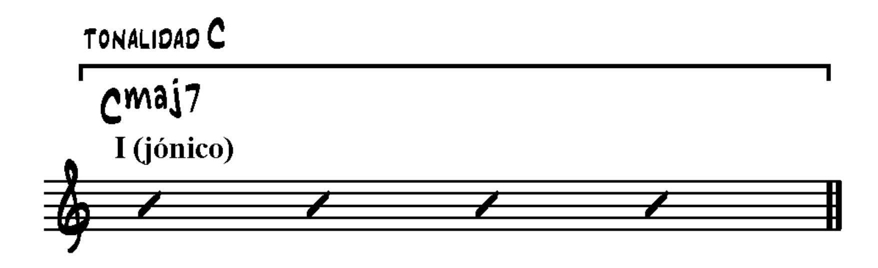
Próxima estación:
Análisis armónico de los audios de acompañamiento!

Análisis funcional de las bases

Ya vimos suficiente acerca de escalas, armonización de tonalidades y cuestiones modales. Volvamos lentamente al mundo real, viendo cómo se aplica todo esto a las progresiones de acordes sobre las que estamos tocando.

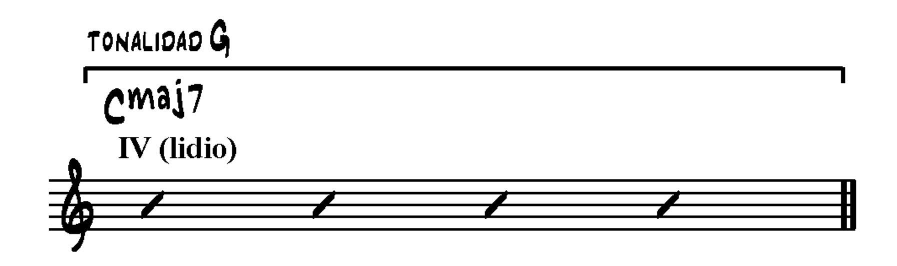
Análisis de "DO mayor"

Ok, es muy sencillo. Solo hay Cmaj7. Aunque no hay otros acordes en la progresión, es una apuesta segura decir que el tema está en la tonalidad de DO… cierto?



Por lo tanto el Cmaj7 es modo jónico: primer grado de la escala de DO mayor. Verás que en el pentagrama marqué que la tonalidad de DO abarca todo el acorde (obviamente) y que el Cmaj7 corresponde al modo jónico.

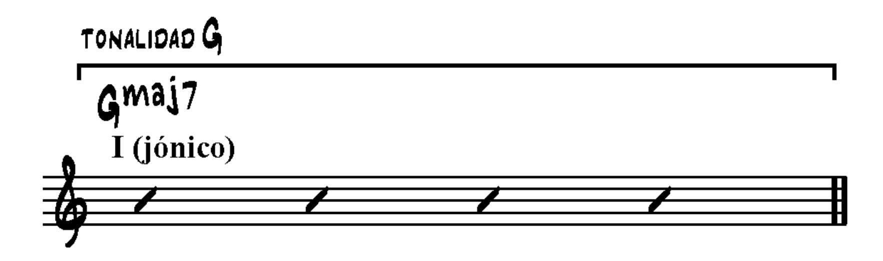
Simplemente para hacerte la vida más complicada –y espero también más entretenida- podrías hacer la pequeña locura de considerar que ese Cmaj7 es de otro modo. Cuál modo podría ser? Hay únicamente dos modos que corresponden a un acorde "maj siete": el jónico (1er grado de la tonalidad) y el lidio (4to grado de la tonalidad). Entonces si por alguna extraña razón quisiéramos pensar que este Cmaj7 es el 4to grado de la tonalidad de SOL, estaríamos tocando un C lidio.



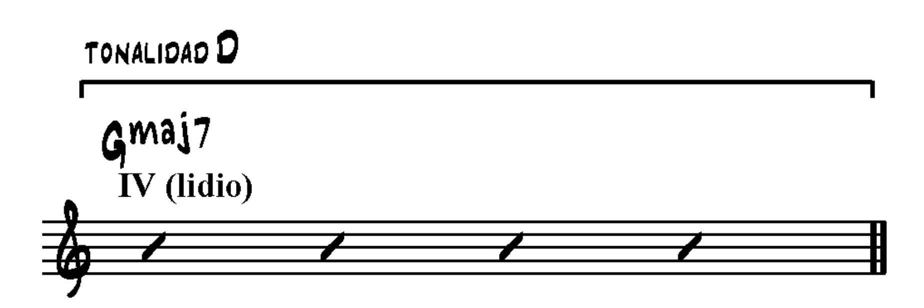
Esto es medio raro… pero, de hecho, es algo que se suele hacer en "armonías modales". Pero volvamos a nuestra hermosa y cadenciosa armonía funcional.

Análisis de "SOL mayor"

Más o menos lo mismo que antes…



Si querés impresionar a miembros del sexo opuesto con tus conocimientos respecto a los modos, podrías tocar este Gmaj7 como si fuera del modo lidio. En ese caso sería el 4to grado de la tonalidad de RE.



Listo,

tenemos analizadas las dos primeras bases. Pasemos a acordes menores, entonces.

Análisis de "DO menor"

En este caso solo hay un solitario Cm7. Seguramente recordarás que un acorde menor puede ocupar uno de tres lugares de la escala… puede ser 2do grado (dórico), 3er grado (frigio) o 6to grado (eólico).

Típicamente el acorde menor "más normal de todos" es el que corresponde al 6to grado (eólico). De hecho, el 1er grado de una tonalidad es exactamente lo mismo que el 6to grado… es por eso que se habla de *relativos mayores y relativos menores.*

Relativo mayor y relativo menor, cómo es eso?

- Tomemos el caso de un Cmaj7, como 1er grado de la tonalidad de DO. Las notas serían DO, MI, SOL, LA; uso las notas de un Cmaj6, por las razones que ya conocemos bien.
- El 6to grado (modo eólico) de la tonalidad de DO sería un Am7. Las notas de ese Am7 son LA, DO, MI, SOL.

Fijate por favor cuáles son las notas del Cmaj7… y cuáles son las notas del Am7.
Son las mismas notas. Los dos acordes son idénticos. Bueno, no suenan igual porque uno es un acorde mayor y otro es un acorde menor, pero las notas son exactamente las mismas para ambos acordes.

Por lo tanto,

- El relativo menor de Cmaj7 es Am7.
- El relativo mayor de Am7 es Cmaj7.

Te recomiendo siempre recordar "LA menor es DO mayor". "DO mayor es LA menor".
Probá por favor poner el dedo 1 en el 5to traste de la 6ta cuerda; es decir, sobre la nota LA. De esa manera el dedo 4 te quedará sobre el 8vo traste de la 6ta cuerda. El dedo 1 será la nota LA, y el dedo 4 será la nota DO. Por lo tanto, el dedo 1 será el relativo menor (acorde LA menor)y el dedo 4 el relativo mayor (acorde de DO mayor). Con esta sencilla calculadora que siempre tenemos a mano –literalmente-, podés calcular relativos mayores y menores en forma sencilla. Simplemente poné la mano en el lugar que corresponda.

Veamos algunos ejemplos de esto.

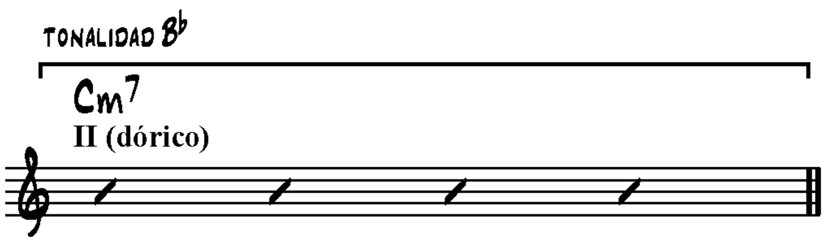
Cuál es el relativo mayor de SOL menor?
Ponés el dedo 1 en el 3er traste de 6ta cuerda; el dedo 4 queda sobre el SIb. Entonces el relativo mayor de SOL menor es SIb mayor.
Cuál es el relativo *menor* de RE mayor?
Ponés el dedo 4 en el traste 10 de la 6ta cuerda; el dedo 1 te queda sobre la nota SI. Entonces el relativo menor de RE mayor es SI menor.

Parece un trabalenguas, pero no es difícil agarrarle la mano si se lo practica.
Así que practiquémoslo.

Estamos analizando la base que tiene un Cm7.
Si lo tomamos como el 6to grado de una tonalidad, significa que necesitamos buscar el *relativo mayor* a Cm7. Para esto, podés poner el dedo 1 en el 8vo traste de la 6ta cuerda (la nota DO) y el dedo 4 nos queda sobre la nota MIb. Entonces el relativo mayor de DO menor es MI bemol mayor; de ese modo Cm7 es el sexto grado (modo eólico) de la tonalidad de Eb. Por favor hacé esto en la guitarra para asegurarte de estar viendo cómo se hace este proceso.



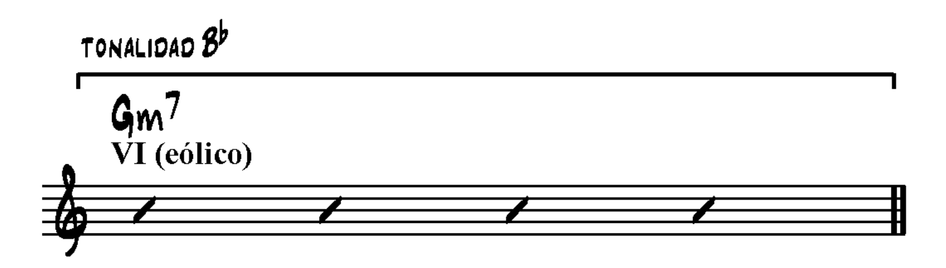
Vale aclarar que muchas veces un tema que es “todo el tiempo un Cm7” suele tocarse en modo dórico (2do grado de la tonalidad). Por ahora, mejor hacerlo como eólico… pero, por si te da curiosidad, como dórico el análisis sería el siguiente:



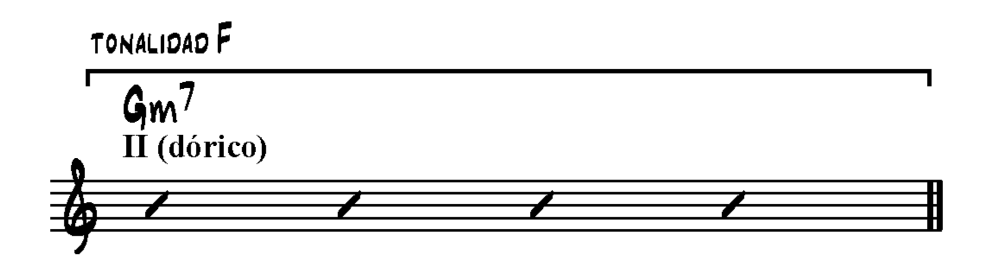
Vamos bien? Ok, sigamos.

Análisis de "SOL menor"

Tenemos que hacer lo mismo que antes: encontrar la tonalidad que corresponda para que Gm7 sea el 6to grado (eólico). Si ponés el dedo 1 en el 3er traste de 6ta cuerda, el dedo 4 te queda en el SIb. Perfecto, entonces el relativo mayor de Gm7 es SIb mayor; la tonalidad es Bb!



Como muchas veces este tipo de progresiones se tocan en modo dórico (2do grado de una escala), veamos cómo queda el análisis en ese caso:



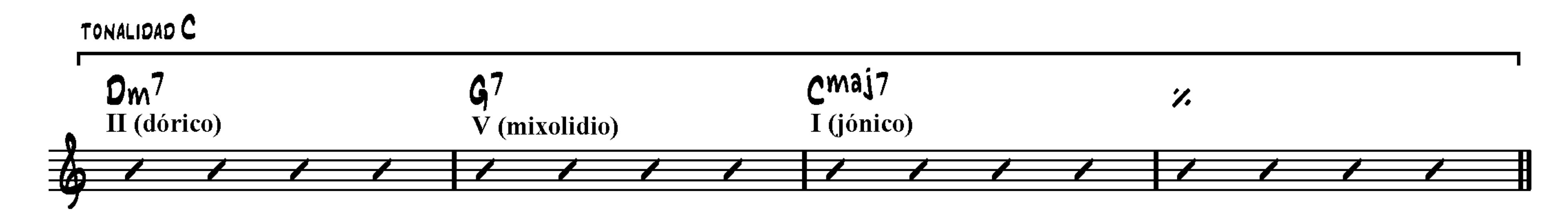
… pero, acaso no existen las tonalidades menores?

Habrás visto que si queremos averiguar la tonalidad de un Gm7, decimos que esta tonalidad es Bb (SI bemol mayor). Nunca hablamos de tonalidades menores, sino que siempre las transformamos en su relativo mayor. Esto es simplemente una manera de simplificar la armonía, ya que de esta forma los 7 acordes que definen una tonalidad siempre surgen de un acorde mayor. Sin embargo, por supuesto algunos temas "giran en torno a un acorde menor" pero, en lo que se refiere al análisis, siempre tomamos como referencia la escala mayor de la que vienen estos acordes.

Análisis de "II-V-I a DO mayor"

El título de esta progresión no deja lugar para el misterio. Es como ver una película cuyo título sea "El Asesino es Jack el Forastero".

"Segundo-Quinto-Primero" quiere decir que los acordes son 2do grado (dórico), 5to grado (mixolidio) y 1er grado (jónico). Todos están en la misma tonalidad que, obviamente, en este caso es DO mayor.



A diferencia de los casos anteriores, en los que había un solo acorde en toda la progresión, ahora es mucho más fácil determinar la tonalidad. Como hay tres acordes, es simple buscar cuál es la tonalidad que los incluye a los tres.

A la hora de buscar la tonalidad, mi consejo es siempre basarse en los acordes dominantes. Hay un único acorde "séptima" en la armonización de la escala así que, si encontrás uno, es probable que ese acorde esté apuntando claramente a la tonalidad. En este caso el G7 solo existe en una tonalidad, que es DO, y justamente el G7 resuelve a un Cmaj7.

DO	Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	**G7**	Am7	Bm7(b5)

Así que, siempre hay que mantenerse cerca de los dominantes… aunque espero que esta frase no se aplique a todos los aspectos de la vida!

Análisis de "II-V-I a SOL mayor"

El título ya nos dice que la progresión es "Segundo-Quinto-Primero" pero, por un instante, imaginemos que no tenemos esta información. Siguiendo el consejo que te daba en la página anterior, lo mejor es buscar el acorde dominante.

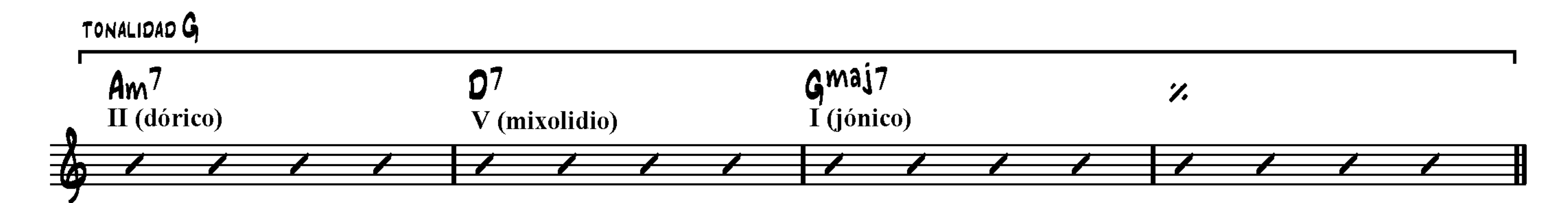


El Am7 podría estar en tres tonalidades, porque hay tres acordes menores en la armonización de una escala. El Gmaj7 podría estar en dos tonalidades, porque hay dos acordes "maj siete" en la armonización de la escala. **Pero el D7 es un soplón.**



SOL	Gmaj7	Am7	Bm7	Cmaj7	**D7**	Em7	F#m7(b5)

El D7 se encuentra únicamente en la tonalidad de SOL. Y, claro, el D7 resuelve justamente a un Gmaj7.



Así que la tonalidad es SOL y todo lo demás se arma automáticamente.

La progresión "segundo-quinto-primero" es increíblemente importante: es el "bloque de construcción" con el que casi todas las canciones de jazz están construidas. Es importante reconocer rápidamente estos tres acordes, y tomarlos como un conjunto. Son la forma más común de llegar a un acorde mayor.

Pero, claro, también hay maneras de llegar a los acordes menores.

Análisis de "II-V-I a DO menor"

Ya conocemos bien esta progresión:



Es un "segundo-quinto-primero" que resuelve a un Cm7. Es una secuencia de acordes muy parecida al "segundo-quinto-primero" que va a Cmaj7, con algunas diferencias:

- Primer compás: El acorde de segundo grado que resuelve a menor es un "menor séptima bemol cinco". Si resolviera a mayor sería un "menor séptima" (con quinta justa).
- Segundo compás: El acorde del quinto grado que resuelve a menor es un dominante con 9na menor (que también se llama "bemol nueve"). Si resolviera a mayor, el cifrado G7 implicaría que ese acorde lleva 9na natural.
- Tercer compás: Obviamente, si es menor acá hay un acorde menor… y si es mayor? Uno mayor, claro.

Al hacer el análisis de "DO menor", vimos que el Cm7 corresponde al VI grado (modo eólico) de la escala de Eb. Estoy seguro de que ya podés recitar de memoria la armonización de cualquier escala pero, de todos modos, copio la armonización de la escala de Eb.

MIb	Ebmaj7	Fm7	**Gm7**	Abmaj7	Bb7	**Cm7**	**Dm7(b5)**

Verás que están marcados los acordes que nos interesan para esta progresión de "segundo quinto primero a DO menor"; entonces:

- El primer acorde la progresión es Dm7(b5). Buena noticia, porque es el séptimo grado de la tonalidad de MIb mayor.
- Tenemos el Cm7, que es el tercer acorde de la progresión, correspondiente al sexto grado de la tonalidad de MIb mayor.
- Pero no tenemos el G7(b9). Tenemos un Gm7, que está bastante cerca pero no es lo que estamos buscando.

Mmm…. G7(b9) en vez del Gm7 que indica la armonización de la escala? Cómo es eso?
Inventar un dominante, G7(b9) en este caso, es algo muy común que ocurre en las tonalidades menores.

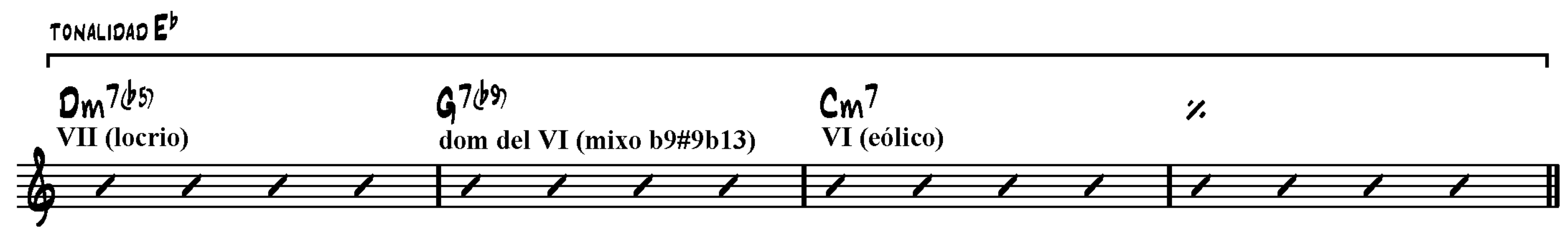
ACLARACIÓN:
Digo "tonalidad menor" ya que, aunque sabemos que la tonalidad es "MIb mayor", claramente esta progresión resuelve al Cm7. Es decir, usamos los 7 acordes de la tonalidad de MIb mayor, pero los acordes giran en base al Cm7 (y no en base a un Ebmaj7, que ni siquiera aparece en esta progresión de acordes).

Ok, entonces tenés un tema que está en la *tonalidad de DO menor* (ver aclaración anterior) y querés hacer un final contundente sobre un Cm7. Querés que el tema termine con autoridad, con presencia, con seguridad. Por favor agarrá la guitarra y tocá "Gm7 seguido por un Cm7". Es imposible hacer un final contundente con un Gm7 yendo a un Cm7. El Gm7 es muy "blando" para este tipo de resoluciones.

Por lo tanto, alguien en algún momento de la historia dijo "a mí los finales me gustan con un buen acorde dominante que resuelva". En ese sencillo acto, ese pionero de la música tocó "G7 y Cm7", y eso es un final mucho más efectivo. Probalo: G7, y después Cm7. Suena genial. Esto significa que esa persona tomó un acorde diatónico (lo cual significa "de la tonalidad") y lo modificó para cumplir con sus egoístas intereses personales. No le importó ni la tonalidad, ni la teoría, ni nada… lo único que quería era hacer un buen final.

En ese sencillo acto inventó los dominantes secundarios.
Al modificar el Gm7 para que sea G7, inventó un dominante que resuelve poderosamente sobre el Cm7. Por lo tanto, este G7 refuerza la idea de que el tema está en "DO menor", y no en "MIb mayor".

Veamos entonces cómo luce el análisis:



Casi todo esto te resultará familiar…
La tonalidad es "MIb mayor" que es el relativo mayor de "DO menor". El Dm7(b5) es el 7mo grado de esa tonalidad, etc., etc.

Pero hay dos cosas raras.

Cosa rara número 1: **dom del VI** Qué demonios es esto?

Debajo del G7(b9) leerás que dice "dom del VI", lo cual se lee "dominante del sexto grado".[20] Esto significa que estamos en presencia de un dominante que fue inventado con el único objetivo de resolver al sexto grado de la tonalidad. En este caso, es un G7(b9) que resuelve a un Cm7. En definitiva, "dom del VI" significa "éste es un acorde dominante que resuelve al sexto grado de la tonalidad". Simple.

> **Otro ejemplo de este tipo de análisis:**
> Si estuvieras en la tonalidad de DO mayor, y de pronto vieras un A7 que resuelve a un Dm7, eso sería un acorde dominante que resuelve al segundo grado de la tonalidad. Por lo tanto, podrías analizar ese A7 como "dom del II", ya que el Dm7 es el segundo grado de la tonalidad y A7 es el dominante que resuelve a ese acorde.

Cosa rara número 2: **Mixo b9#9b13**. Eh!?

Según la tonalidad, este acorde debería ser un Gm7. Pero, como ya vimos antes, fue genéticamente alterado para convertirse en un G7 porque se necesitaba un dominante para resolver al Cm7; pero más allá de estas modificaciones, sigue teniendo sus raíces en el Gm7.

Veamos entonces cuál es la escala que corresponde.

- Si es un G7 significa que tiene cuatro notas correspondientes a la cuatríada: **SOL**, **SI**, **RE**, **FA**.
- Como estamos en la tonalidad de Eb, incorporemos las notas de esa escala: MIb **FA SOL** LAb SIb DO **RE**.
- Si ordenamos ese lío y quitamos las notas repetidas, nos queda lo siguiente: **SOL** LAb SIb **SI** DO **RE** MIb **FA**

Sí, contaste bien… es una escala de 8 notas. Tiene la nota SIb, y también tiene la nota SI natural. Esto es resultado de agarrar una tonalidad y encastrarle a presión un nuevo acorde (el G7) para generar un dominante que no existía en un principio.

Entonces estas notas forman los siguientes grados:

- La nota SOL es la nota-raíz, claro.
- LAb es la 9na bemol.
- SIb es la 3era menor.
- SI es la 3era mayor… eh? Paremos acá.

Un acorde no puede tener 3era menor y 3era mayor *al mismo tiempo*. Cómo es esto de que tiene SIb y SI!? Que se decida!

---

[20] En otros métodos de análisis a esto mismo le dicen "V7/VI" ("quinto del sexto")… ambas cosas significan lo mismo, pero considero que "dominante del sexto grado" resulta más sencillo de entender.

El cifrado indica que es un G7, así que sabemos que se trata de un acorde mayor.
Si es un acorde mayor, obviamente no puede tener 3era menor; por lo tanto la nota SI tiene que ser la 3era mayor, sí o sí (disculpen el chiste malo!). Esto nos deja con el problema de ponerle un nombre a ese SIb, que no podemos decir que es la 3era menor del acorde.

Si no es la 3era menor del acorde, lo más cercano que tenemos es decir que se trata de *algún tipo de novena.* La 9na natural de un G7 sería la nota LA y, como SIb es la misma nota que LA#, podríamos entonces decir que estamos en presencia de una "sostenido nueve" (también llamada "novena aumentada"). En esta escala ya teníamos la "bemol nueve" (el LAb), y ahora tenemos la "sostenido nueve".

Una extraña y fantástica escala que tiene dos novenas, y 8 notas en total.

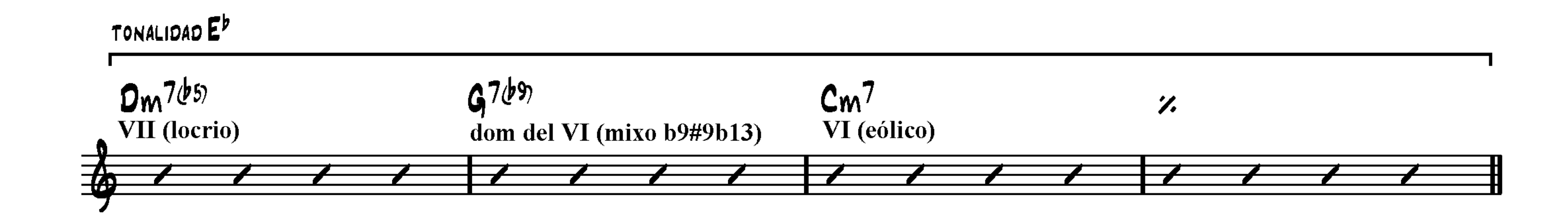
Recapitulemos:

- La nota SOL es la nota-raíz.
- LAb es la 9na menor.
- LA# es la 9na aumentada. Antes esta nota estaba escrita como SIb, pero es mejor decir LA# para que el SI no se ponga celoso. En definitiva son la misma nota.
- SI es la 3era mayor.
- DO es la 11na justa.
- RE es la 5ta justa.
- MIb es la 13na menor.
- FA es la 7ma menor.

Entonces esto significa que el modo mixo b9#9b13 es: R b9 #9 3 11 5 b13 b7 .
Imagino lo que estás pensando… "uh, hay que aprender esta escala rara". Por suerte, la alternativa es más simple.

Si tu mano sabe que estás en la escala de Eb (o de Cm, que es lo mismo) el simple hecho de sobreimponer la cuatríada de G7 te genera la escala automáticamente. Tomás la escala mayor, y le sumás el G7. Lo único que vas a estar agregando es la nota SI (que no está en la escala de Eb) y, listo, tenés la escala "mixo b9 #9 b13".

Volviendo a la progresión de acordes, ya no debería haber ningún misterio:

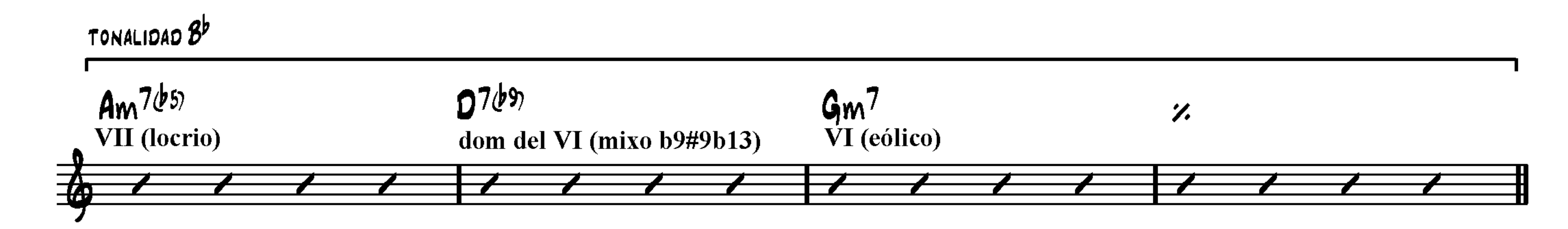


- La tonalidad es DO menor pero, como es más simple siempre trabajar con tonalidades mayores, buscamos el *relativo mayor* de DO menor y llegamos a la escala de MIb mayor.
- El primer acorde, Dm7(b5) es el séptimo grado de la tonalidad. Corresponde al modo locrio.
- El segundo acorde, G7(b9), es un acorde que no está en la tonalidad, que domina al acorde que aparece a continuación. Como ese próximo acorde es un acorde menor, le corresponde el modo mixo b9#9b13.
- El último acorde es un pacífico sexto grado, al que le corresponde el modo eólico.

Si el análisis queda como "VII, dom del VI, VI", por qué el título de esta base es "II-V-I a DO menor"?
Buena pregunta. Se le dice "segundo quinto primero" a menor, ya que el Dm7(b5) es algo así como "un segundo grado" de DO menor, y el G7 es algo así como "un quinto grado" de DO menor. Sin embargo, al hacer la conversión a una tonalidad mayor, el análisis queda como "séptimo grado, dominante del sexto grado y sexto grado". En definitiva, más allá de los nombres lo importante es reconocer este tipo de progresiones, para rápidamente entender que son acordes que llevan de manera efectiva a un acorde menor.

Análisis de "II-V-I a SOL menor"

Ya hicimos todo el trabajo pesado, así que ahora esto será sencillo:



El tema está claramente en SOL menor y, buscando el relativo mayor de este acorde, encontramos al SI bemol. La tonalidad entonces es SIb mayor.

SIb	Bbmaj7	Cm7	**Dm7**	Ebmaj7	F7	**Gm7**	**Am7(b5)**

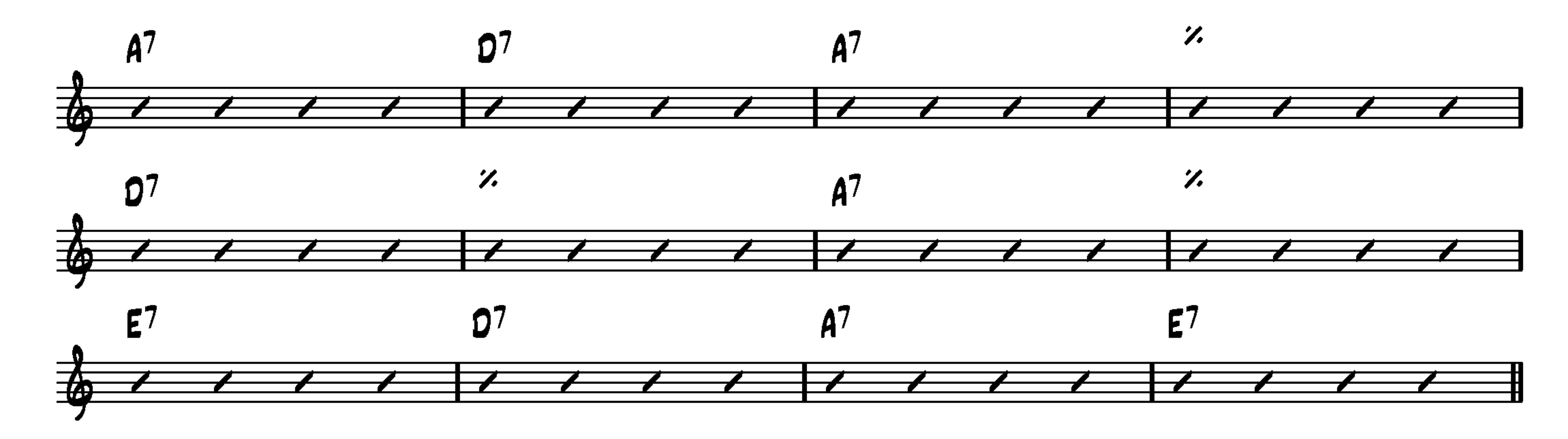
- El primer acorde es un Am7(b5), séptimo grado de la tonalidad, lo cual lleva modo locrio.
- El segundo acorde no está en la tonalidad (por lo tanto es un "acorde no diatónico"), pero en realidad es un Dm7 que fue modificado para convertirse en el dominante de Gm7. Es entonces un *dominante secundario*, que analizamos como "dominante del sexto grado".
- El tercer acorde, ninguna sorpresa por aquí, es el sexto grado de la tonalidad… por lo tanto lleva modo eólico.

Así que está todo en Bb (o en Gm, que es el relativo menor), con el único detalle de que al tocar el D7 estás tocando la nota FA# (la 3era mayor de D7) y ese FA# no está en la escala de SIb mayor. Así que en ese momento estás tocando una escala de 8 notas, que corresponde al modo mixo b9#9b13 ("mixo bemol nueve sostenido nueve bemol trece" [21]).

[21] Probaste decir varias veces seguidas el nombre de este modo? Mixo bemol nueve sostenido nueve bemol trece, mixo bemol nueve sostenido nueve bemol trece, mixo bemol nueve sostenido nueve bemol trece… uff, no es nada fácil pronunciar el nombre de este modo. Por suerte es más fácil tocarlo que decirlo!

Análisis de "Blues mayor en LA"

Hay muchas maneras de tocar un blues, pero esta progresión que estamos viendo son solamente tres acordes. Los tres son acordes de "séptima", por lo que estamos hablando de una progresión de acordes donde son todos dominantes.



Entonces, te preguntarás… cuál es la tonalidad de este blues?

Obviamente está en LA, lo cual resulta evidente al oído (que sabe todas las reglas y excepciones de la armonía, sin necesidad de ponerle nombres). Pero, desde la explicación teórica, esto es muy raro… si la tonalidad fuera efectivamente LA, deberíamos estar hablando de un Amaj7 (y no de un A7).

Un A7 debería ser el quinto grado de la tonalidad de RE, ya que proviene de esa escala:

RE	Dmaj7	Em7	F#m7	Gmaj7	**A7**	Bm7	C#m7(b5)

Pero si la tonalidad fuera efectivamente RE mayor, en algún lado debería aparecer un Dmaj7. Lo cual no sucede, sino que hay que un D7 (otra vez dominante). Qué está pasando con esta progresión de acordes que debería ser tan sencilla?!

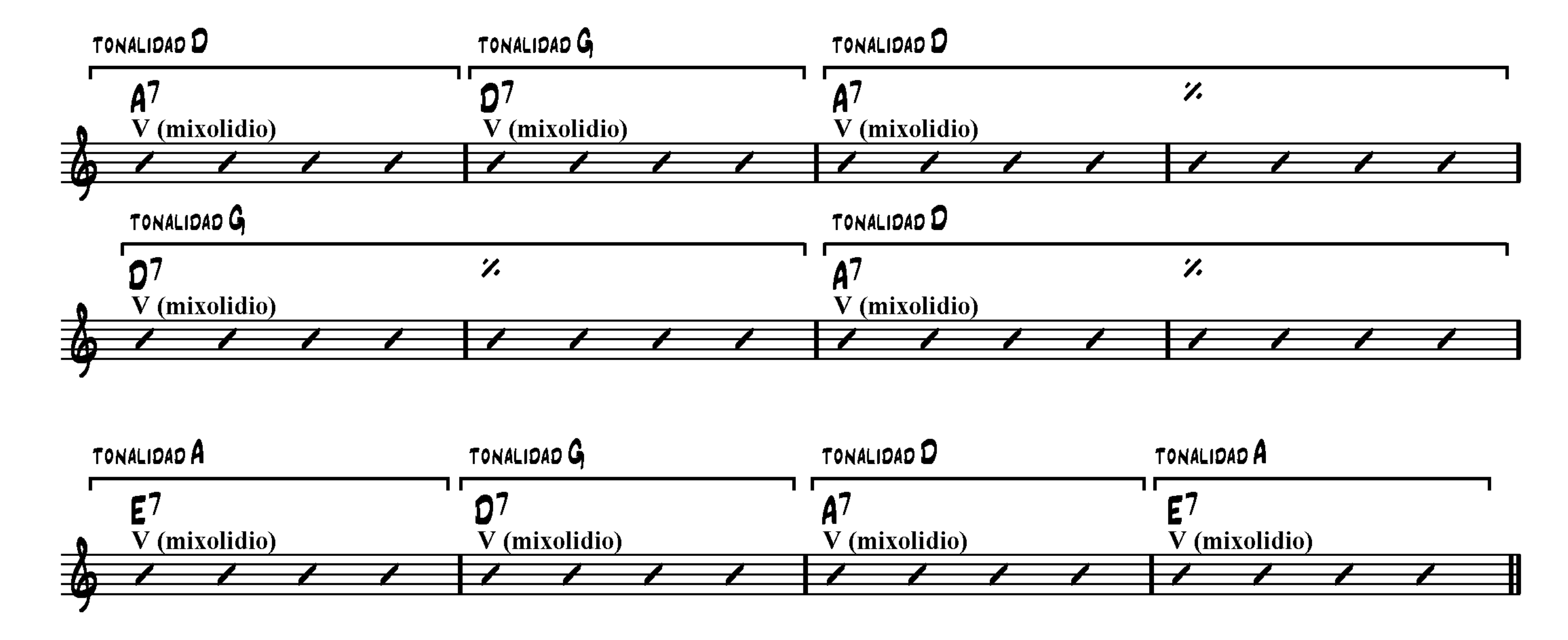
Además, la cuestión sigue empeorando.



Si todos los acordes de un blues son acordes dominantes, eso significa que la tonalidad está cambiando todo el tiempo.

- El A7 sería el quinto grado de la tonalidad de RE mayor (tal cual vimos antes).
- El D7 sería el quinto grado de la tonalidad de SOL mayor.
- El E7 sería el quinto de la tonalidad de LA mayor.

Al poner este análisis sobre el papel, nos queda algo que luce bastante complejo:

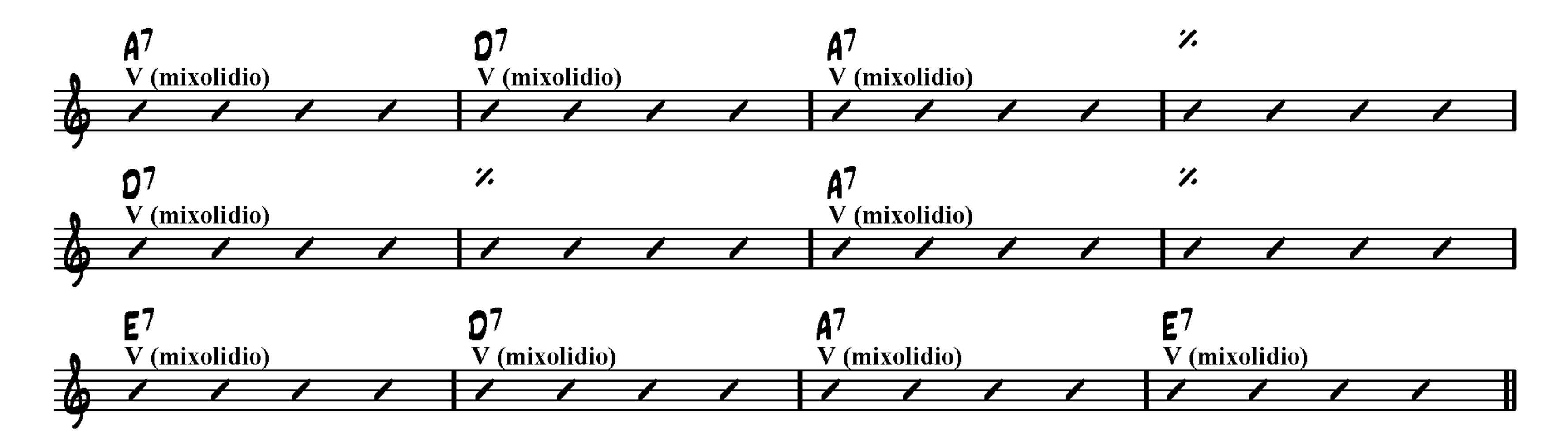


Todo lo anterior es absolutamente cierto pero hay que tener en cuenta que, en lo que se refiere a armonía, el blues está construido más sobre excepciones que sobre reglas**. El blues sería algo así como el lunfardo del lenguaje.** Esas palabras que no están en el diccionario, y que suenan genial.

Podríamos decir que el primer compás está “en la tonalidad de RE mayor”, porque el A7 es el dominante de Dmaj7; y podríamos decir que D7 está “en la tonalidad de SOL mayor”, porque D7 es el dominante de Gmaj7. **Pero, en fin, nuestro oído sabe perfectamente bien que el tema está todo en LA, porque conoce el lunfardo que tanto nos gusta del blues.**

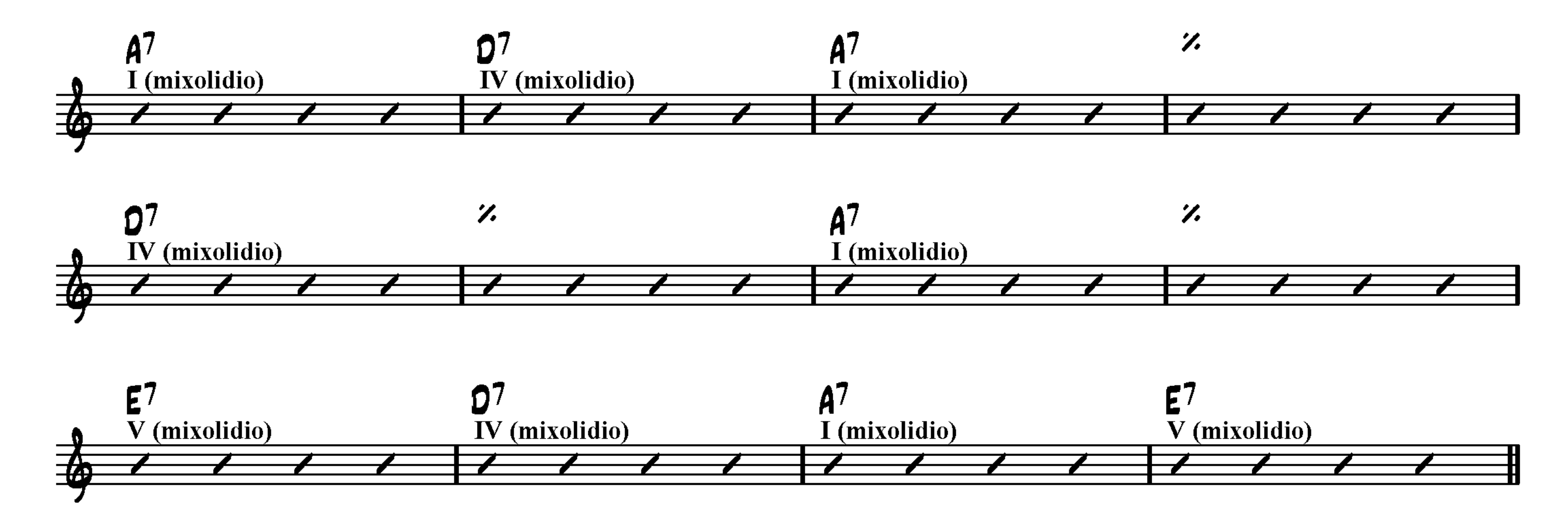
En el blues, y por lo tanto en el rock, en el pop y en casi todo estilo de música que hoy escuchamos, el acorde dominante se usa en forma constante. Pero lo curioso es que no funciona como “el quinto grado de una tonalidad” sino como “un sonido que suena bien”. Entonces el análisis que hicimos antes es correcto, pero creo que no tiene demasiado sentido indicar las tonalidades; es que este blues no tiene una tonalidad propiamente dicha, porque nunca resuelve a un acorde “maj siete” que define la tonalidad.

Así que es más fácil hacer el análisis de esta manera:



De este modo queda claro que todos los acordes llevan el modo mixolidio, como si fueran el quinto grado de una tonalidad que nunca aparece.
Pero incluso podrías llevar esto un paso más lejos…

Si de hecho aceptamos que este blues está "en LA" -lo cual obviamente es así-, podríamos decir que es una armonía cuyo primer grado es un acorde dominante (y no un maj7 como hasta ahora usábamos). **Entonces, listo, el análisis es que el A7 es un 1er grado que en este caso es mixolidio.**

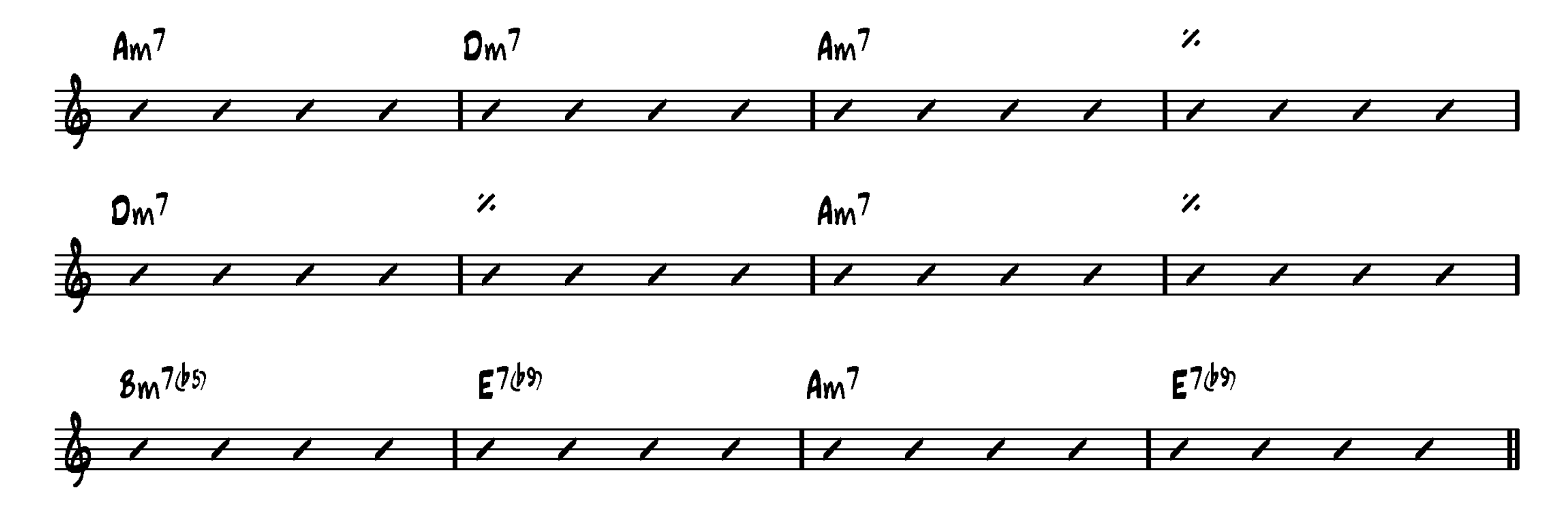


Esto sería una excepción al análisis que solemos hacer, que siempre está basado sobre la armonización de la escala mayor, tomando un acorde maj7 como 1er grado. Lo bueno es que al hacer este tipo de *análisis bluesero*, resulta lógico decir que el A7 es el 1er grado, el D7 es el 4to y el E7 es el 5to. Por las dudas repito que esta es una excepción a las armonías que estamos viendo, pero es una excepción que resulta importante para analizar la armonía del blues; y siendo que gran parte de la "música popular" de hoy en día está basada en armonías blueseras, no está mal tener en cuenta que el modo mixolidio puede funcionar como 1er grado de la progresión de acordes.

Más allá de toda esta *explicación intelectual*, me parece importante sacar en limpio lo siguiente:
Si hay un acorde dominante en un contexto bluesero o rockero, que no puede ser analizado por los métodos tradicionales, lo más probable es que a ese acorde le corresponda el modo mixolidio. Así que si un acorde no es claramente "el quinto grado de algún acorde la tonalidad", y si estás en un contexto blues/rock, el modo mixolidio suele ser una buena opción.

Análisis de "Blues menor en LA"

A comparación del blues mayor que vimos antes, el blues menor es –por suerte- mucho más tradicional en cuanto al análisis.



Este blues obviamente está en LA menor. Por lo tanto, necesitamos buscar el relativo mayor de ese acorde, y llegamos a la tonalidad de DO mayor. Los 7 acordes de la tonalidad de DO mayor son los siguientes:

DO	Cmaj7	**Dm7**	**Em7**	Fmaj7	G7	**Am7**	**Bm7(b5)**

(están marcados los acordes que nos interesan en este momento)

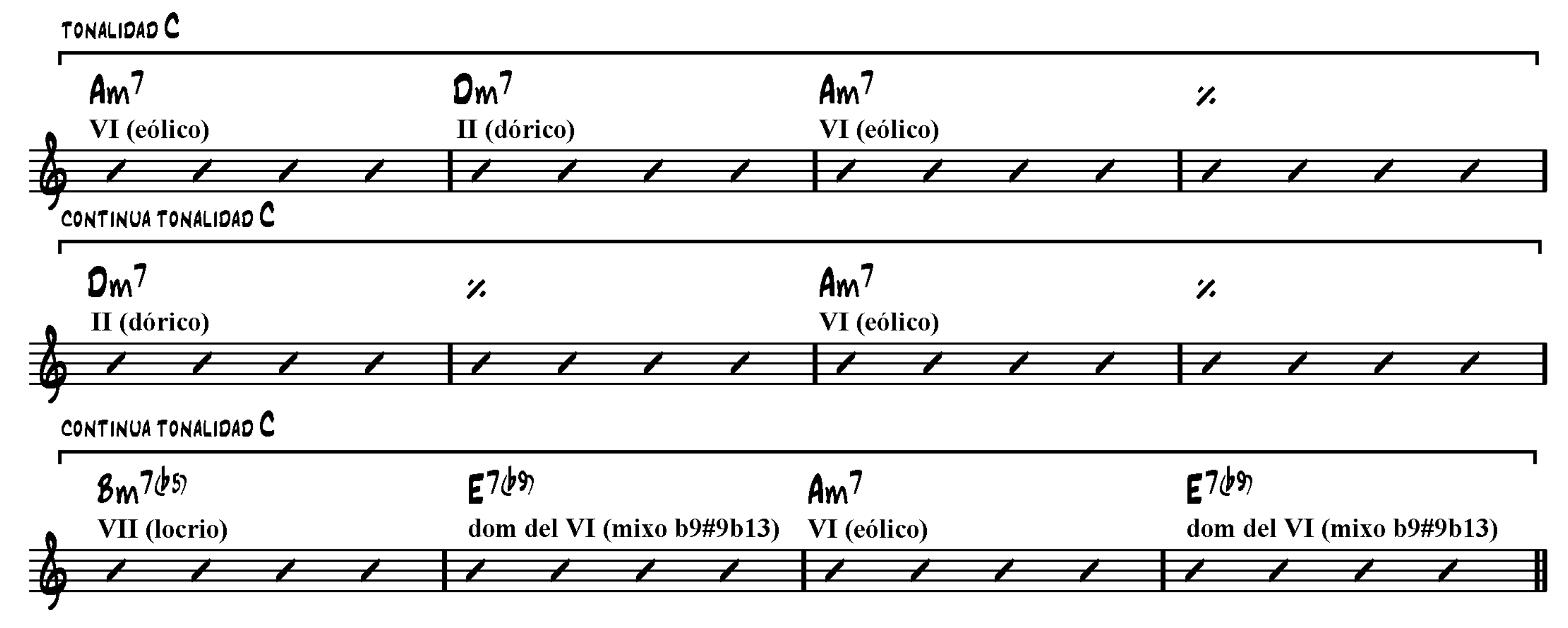
Entonces la progresión de "blues menor en LA" tiene cuatro acordes:

- Am7: Ningún problema, es el sexto grado (eólico) de la tonalidad de DO.
- Dm7: Todo perfecto, es el segundo grado (dórico) de la tonalidad de DO.
- Bm7(b5): Todo sobre rieles, es el séptimo grado (locrio) de la tonalidad de DO.
- E7: Por fin un desafío!

El E7 no está en la tonalidad de DO.

Lo más cercano que tenemos es un Em7. Si recordás lo que vimos cuando hablamos de "II-V-I a DO menor", probablemente reconozcas que la estructura de "un acorde m7b5, seguido por un 7(b9) que resuelve a un m7". Sí, es lo que estás pensando: esto es un "segundo-quinto-primero" a Am7. El E7 es una alteración del Em7 de la tonalidad, para transformarlo en un dominante secundario que resuelve a Am7.

El análisis queda así:



Entonces:

- El Am7 es el sexto grado de la tonalidad, y lleva modo eólico.
- El Dm7 es el segundo grado de la tonalidad, con modo dórico.
- El Bm7(b5) es el séptimo grado de la tonalidad, con modo locrio.
- El E7(b9) es "el dominante del sexto grado", y lleva mixo b9#b9b13.

Así que básicamente es una progresión de acordes súper normal usando los acordes de la tonalidad de DO mayor (o LA menor, que es lo mismo), con el único detalle de que usa el E7(b9) para producir un efecto de resolución pasando del E7 al Am7.

Análisis de "Ojos de Otoño"

Como te imaginarás, esto se va a poner bueno... así que vamos de a fragmentos:

Primer renglón

Los primeros cuatro compases son los siguientes:



Nada complicado…

Al ver el D7, decimos "esto parece ser el quinto grado de alguna tonalidad"; esa tonalidad es SOL mayor y justamente el próximo acorde es Gmaj7. Así que esto tiene mucho aspecto de estar en la tonalidad de SOL mayor. Genial, veamos cuáles son los 7 acordes de esa tonalidad:

SOL	**Gmaj7**	**Am7**	**Bm7**	**Cmaj7**	**D7**	**Em7**	**F#m7(b5)**

Así que…

- Am7 está en la tonalidad.
- D7 es justamente al acorde que primero nos indicó que la tonalidad era SOL mayor.
- Gmaj7 por supuesto corresponde a SOL mayor…
- El último acorde a chequear es Cmaj7. Está en la tonalidad, buenísimo!

El análisis entonces queda así:

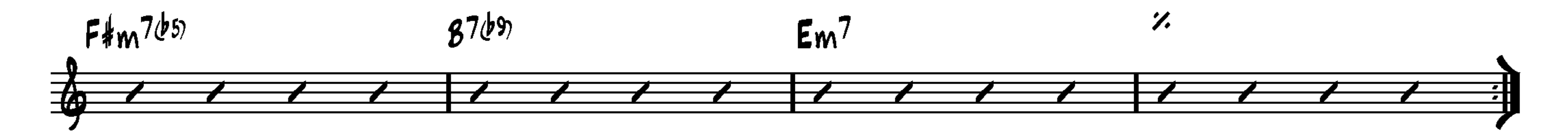


Todo bien?

Perfecto, sigamos adelante.

Segundo renglón

Este renglón es lo siguiente:



Sería muy práctico que el tema continuara en la tonalidad de SOL mayor, así que veamos nuevamente cuáles son los 7 acordes que vienen de esa escala:

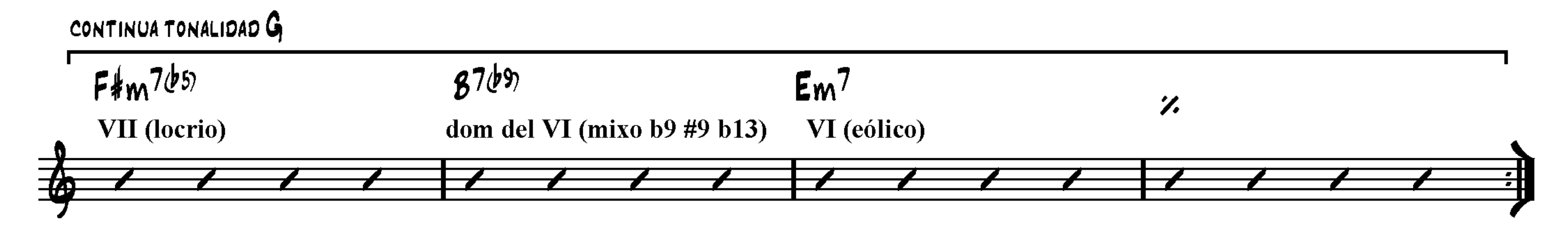
SOL	Gmaj7	Am7	**Bm7**	Cmaj7	D7	**Em7**	**F#m7(b5)**

Ok, no está tan mal…

- El F#m7(b5) corresponde a la tonalidad.
- El Em7 también se encuentra en la tonalidad.
- El B7(b9)… mmm, no.

Pero, bueno, ya vimos este caso antes. El acorde de la tonalidad es un Bm7, en vez de B7(b9), pero se lo transforma en un acorde dominante para que haga una resolución más fuerte hacia el Em7. Si quisiéramos hilar muy fino, se podría decir que así como el 1er renglón está en SOL mayor, el 2do renglón está en MI menor. Aunque esto sería absolutamente cierto, creo que no aporta demasiado… MI menor es el relativo menor de SOL mayor, y SOL mayor es el relativo mayor de MI menor. Lo importante es reconocer las notas del centro tonal, por lo que hasta ahora todo el tema está en la tonalidad de SOL mayor.

El análisis es:



Listo! Avancemos.

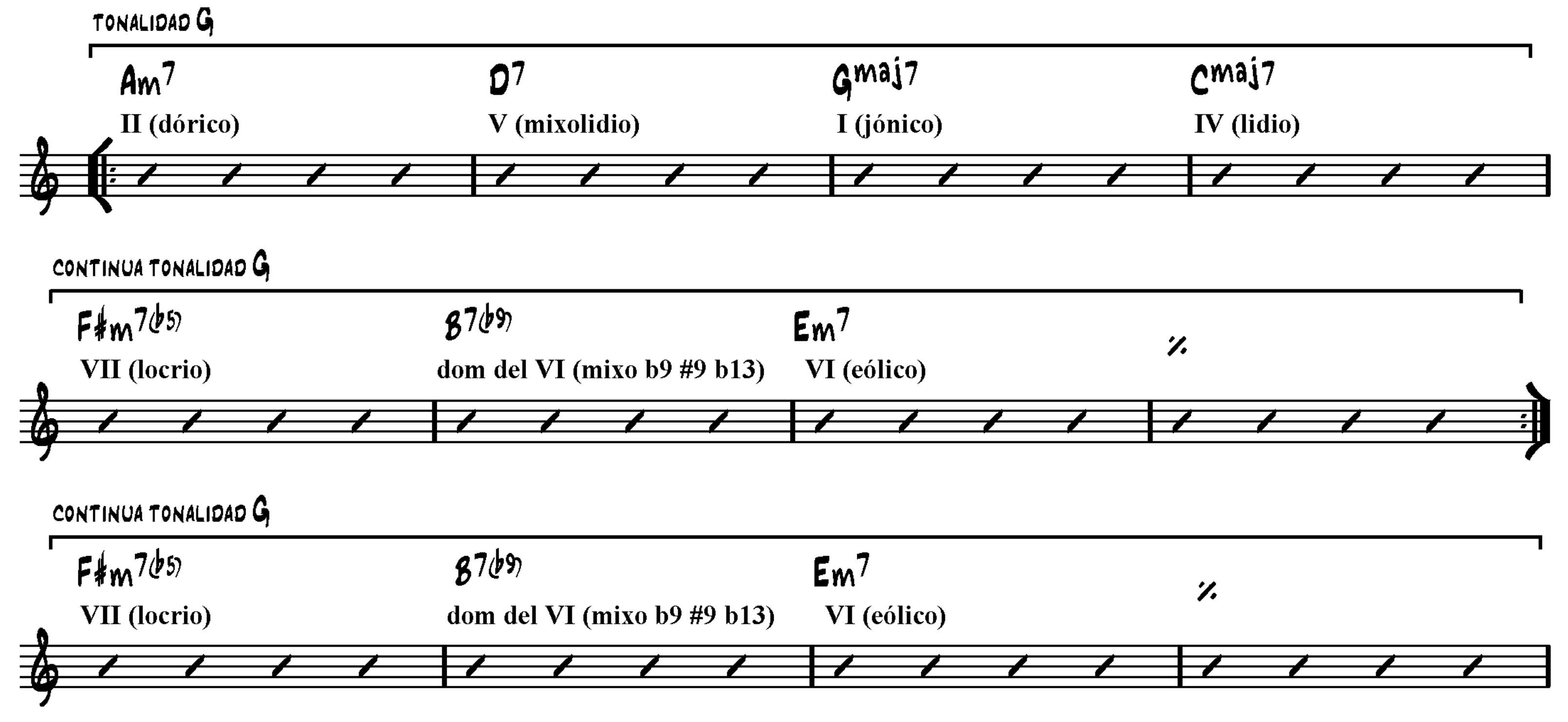
Tercer renglón

En la música la repetición sucede absolutamente todo el tiempo. Todo el tiempo. Es una manera de lograr coherencia e intensidad. Coherencia e intensidad. La repetición. El compositor compone menos, el oyente escucha algo conocido y el análisis ya está hecho. Un verdadero negoción.

El tercer renglón del tema es exactamente igual al segundo:



Así que el análisis que hicimos hasta ahora, del primer al tercer renglón, es el siguiente:



Este renglón fue demasiado fácil, pasemos al próximo.

Cuarto renglón

Si estabas esperando un gran desafío, lamento desilusionarte… este renglón es casi igual que el 1ero, salvo que tiene un acorde menos. Más fácil todavía!



El análisis es igual al 1er renglón, aunque obviamente no tiene el Cmaj7. Todo el tema, hasta ahora, es lo siguiente:

TONALIDAD G

Am7 — II (dórico) | D7 — V (mixolidio) | Gmaj7 — I (jónico) | Cmaj7 — IV (lidio)

CONTINUA TONALIDAD G

F#m7(b5) — VII (locrio) | B7(b9) — dom del VI (mixo b9 #9 b13) | Em7 — VI (eólico) | %

CONTINUA TONALIDAD G

F#m7(b5) — VII (locrio) | B7(b9) — dom del VI (mixo b9 #9 b13) | Em7 — VI (eólico) | %

CONTINUA TONALIDAD G

Am7 — II (dórico) | D7 — V (mixolidio) | Gmaj7 — I (jónico) | %

Quinto renglón

Espero hayas aprovechado el descanso… este renglón se va a poner lindo!



Con los primeros dos compases no hay problema; es lo mismo que vimos antes en el segundo y tercer renglón. Estos primeros tres acordes son un hermoso "segundo-quinto-primero" a Em:



Pero, pasando a los acordes siguientes (los dos últimos del renglón), aparecen cosas un poco raras.

Em7 Eb7 Dm7 Db7

Ok,
vayamos acorde por acorde…

Tenemos que analizar a los acordes Em7, Eb7, Dm7 y Db7.
A modo de recordatorio, los 7 acordes de la tonalidad de SOL (que hasta ahora fue la tonalidad de todo el tema), son los siguientes:

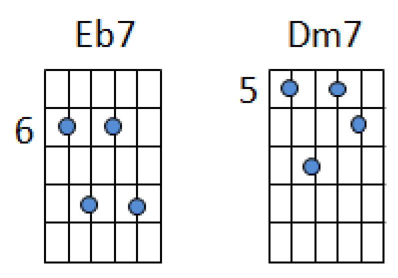
SOL	Gmaj7	Am7	Bm7	Cmaj7	D7	Em7	F#m7(b5)

Ok…

- El Em7 está en la tonalidad. Un viejo amigo.
- El Eb7 no está en la tonalidad. Peor aún, ni siquiera la nota MIb (la nota-raíz de ese acorde) está en la tonalidad.
- El Dm7 tampoco está en la tonalidad. Al menos la tonalidad tiene la nota RE, pero la armonización nos indica que debería ser un D7 y no un Dm7 (que es lo que está escrito en la partitura).
- El Db7 no está en la tonalidad… tampoco la nota REb.

Empecemos entonces con ese extraño Eb7.
Podríamos decir que este acorde dominante es "el dominante de una nueva tonalidad". Eb7 sería el quinto grado de la tonalidad de LAb mayor… pero esa tonalidad no tiene nada que ver con el tema; así que no podemos decir que es el quinto grado de una nueva tonalidad. Hay que seguir buscando.

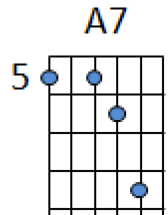
Cuando algo luce raro, siempre es bueno preguntarle al oído si se le ocurre algo. Así que te pido si por favor podés tocar esto:

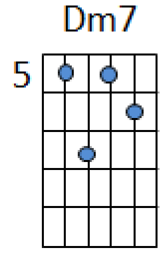


Esto es el fragmento que estamos buscando analizar. En primer lugar, creo que hay que decir "esto suena bien" (si es que te parece que suena bien, claro). Es decir, cuando tocás el tema es probable que sientas que estos acordes tienen sentido. El oído les encuentra alguna lógica y, por lo tanto, necesitamos buscarle una vuelta desde el análisis para poder desarrollar cómo tocar sobre esta situación.

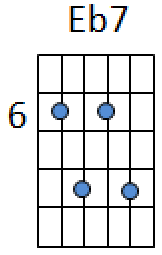
Parece una pavada, pero es algo importante a tener en cuenta:
El oído ya sabe que esto tiene algún sentido. Es la mente la que tiene problemas!

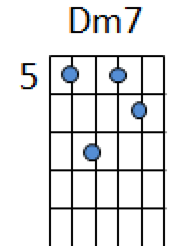
Ok, por favor tocalo un par de veces. Eb7, y después Dm7. Después de repetirlo un par de veces seguramente notarás que la transición del Eb7 al Dm7 es muy suave… resuelve en forma muy elegante. Hablando de resolver, quizás tu oído te recuerde que hay otro acorde que resuelve muy bien a un Dm7:

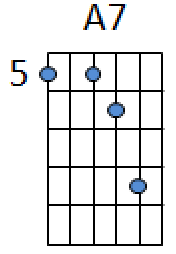


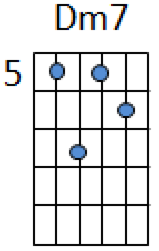


Interesante, cierto?
Por alguna razón, el Eb7 produce un efecto similar al A7. Fijate entonces por favor de tocar lo siguiente:







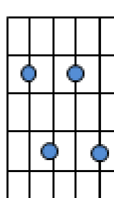


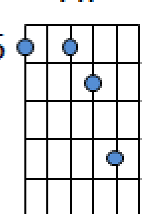
Si querés, probá tocar estos mismos acordes con cualquier otra forma de tocar estos acordes… es decir, con distintos voicings.
Verás que siempre fluyen de manera similar.

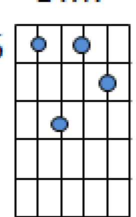
Pareciera ser que el Eb7 y el A7 están relacionados, cierto?
Ambos resuelven hacia Dm7 en forma fluida.

Ya que el A7 y el Eb7 parecen ser similares, pongámoslos uno al lado del otro:

Eb7 A7 Dm7

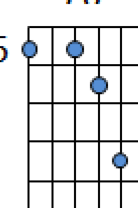


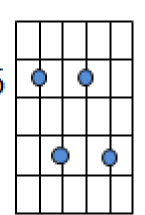


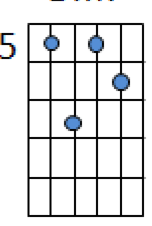


Si de pronto quisieras cambiar el orden, poniendo A7 por delante de Eb7, el efecto es aún más interesante:

A7 Eb7 Dm7

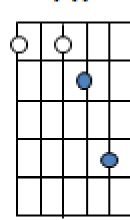


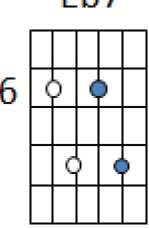




Así que nuestro oído indica que el A7 y el Eb7 están muy relacionados.
Tanto es así que parecieran ser intercambiables. Si miramos con cuidado, vemos que estos dos acordes tienen dos notas en común, lo cual pudiera explicar la razón por la cual el oído los reconoce como sonidos similares:

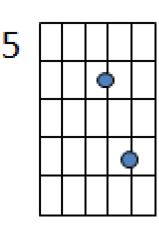
A7 Eb7





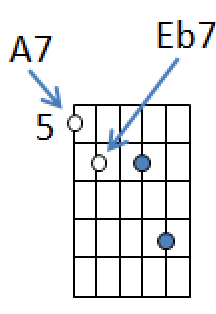
En azul están las notas que son comunes a ambos acordes.

Interesante.
En este ejemplo, cuando pasás de A7 a Eb7, las notas de 2da y 3era cuerda son las mismas. Toquemos solo esas dos notas:



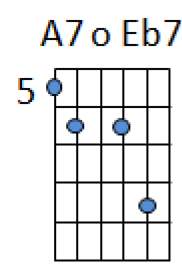
Estas dos notas pueden ser parte de un A7… o también de un Eb7.

Entonces, si a esas dos notas les agregás el bajo en LA, te queda un A7… si en cambio le agregás el bajo en Eb, te queda un Eb7.



Qué loco, pareciera que esas notas que tenemos en 2da y 3era cuerda pueden transformarse ya sea en un A7 o en un Eb7.
Esto comienza a explicar la razón por la cual el oído los reconoce como acordes parecidos… es que el A7 y el Eb7 tienen mucho en común, y el oído sabe escuchar ese sonido. El oído parece saber todo, sin ayuda del cerebro ni de nadie más; muy interesante.

Y qué pasa si tocás las dos notas que son comunes a ambos acordes, con las dos nota-raíz (la de A7 y la de Eb7) al mismo tiempo?



Suena un poco disonante, pero no está mal…
Ahora la pregunta es: estás tocando un A7 o un Eb7? Tené en cuenta que estás tocando "ambas nota-raíz a la vez".

Si lo ves como un A7,
tenés la nota-raíz en la sexta cuerda, la 3era mayor en la tercera cuerda y la 7ma menor en la segunda. La nota rara está en la quinta cuerda, y vendría a ser la 11na aumentada. Podrías decir que es la 5ta disminuida, pero un A7 ya tiene quinta justa, así que asumimos que el acorde incluye esa quinta justa aunque no la estemos tocando (quizás la toque el bajo, o el/la cantante haga esa nota).

- *Así que, si tomamos a este acorde como un A7, sería (de grave a agudo) lo siguiente: R #11 3 b7. Esto puede cifrarse como A7(#11).*

Si lo ves como un Eb7,
tenés la nota-raíz en la quinta cuerda, la 3era mayor en la 2da cuerda y la 7ma menor en la 3era cuerda. En la 6ta cuerda te queda… mmm, la 11na aumentada. Es raro tener una tensión por debajo de la nota-raíz, pero tampoco es un problema.

- *Así que, si tomamos a este acorde como un Eb7, de grave a agudo queda #11 R b7 3. Esto sería un Eb7(#11).*

Así que estamos tocando ya sea un A7(#11) o un Eb7(#11).
***Son exactamente el mismo acorde* y, por lo tanto, resultan intercambiables.**

Entonces, estamos reemplazando un Eb7 por un A7.
Esto significa que estamos cambiando un acorde dominante por otro que está a exactamente una "oncena aumentada" de distancia. Una 11na aumentada es exactamente lo mismo que una 5ta disminuida, ya que ambos intervalos se refieren a la distancia de tres tonos enteros.

Por ejemplo, la 11na aumentada de la nota DO es FA#, y esa distancia es exactamente tres tonos enteros:

- De DO a RE hay un tono.
- De RE a MI hay otro tono.
- De MI a FA# hay otro tono.

De DO a FA# hay una 11na aumentada, o una 5ta disminuida o tres tonos enteros. Otra manera de llamar a "tres tonos enteros" es el famoso "tri-tono". Por lo tanto, este recurso de reemplazar un acorde dominante por otro que está a tres tonos de distancia es lo que llaman **sustitución tritonal**.

Pongamos un par de ejemplos:

- Un Eb7 se puede reemplazar por un A7.

- Lo inverso también es cierto, así que un A7 se puede reemplazar por un Eb7.

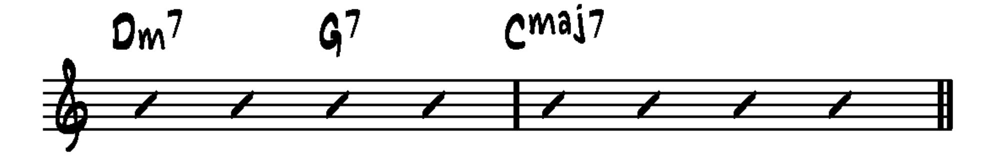
- Un G7 se puede reemplazar por un Db7.

- Un B7 se puede reemplazar por un F7.

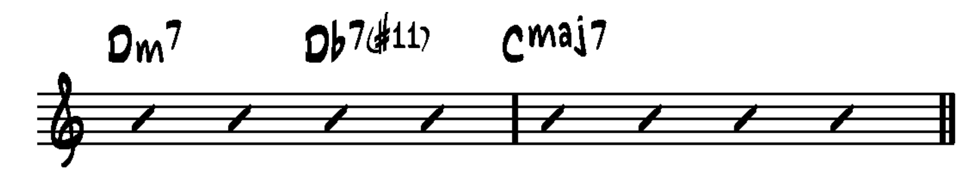
Para seguir con estos ejemplos de sustitución tritonal, veamos cómo sería el caso de tomar un "segundo-quinto-primero a DO mayor", y usar este recurso de intercambio de dominantes.

Por supuesto que esto de cambiar un dominante por su sustituto tritonal es una alteración a la armonía, que aporta importantes cantidades de pimienta… digo esto porque, aunque el "recurso armónico" esté bien aplicado, eso no significa que la música esté pidiendo esta alteración.

Lo que originalmente es…



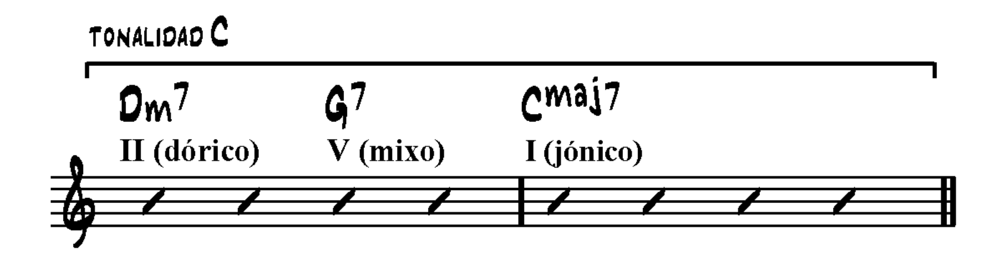
… puede transformarse en:



Obviamente esta progresión tiene más sentido al usar G7 en vez de Db7(#11), pero en definitiva son dos maneras similares de tocar lo mismo. Usar Db7(#11), como dominante sustituto del G7, es una manera de condimentar la armonía para lograr un sonido distinto.

Por supuesto es importante saber cómo hacer el análisis de estas progresiones.

Lo que en principio era:



Ahora es:



Habrás visto que el Db7(#11) lleva el modo mixo #11, y se analiza como “dominante sustituto del primer grado”.

Con toda la aclaración que vimos antes, que explica de dónde surge el recurso de la *sustitución tritonal,* podemos aprovechar para hacer un resumen de cómo se analiza un acorde dominante:

- **Si un acorde dominante resuelve por 4ta ascendente a un acorde mayor, le corresponde el modo mixolidio.**

  Ejemplos:
  - G7 yendo a Cmaj7
  - G7 yendo a C7

- **Si un acorde dominante resuelve por 4ta ascendente a un acorde menor, le corresponde el modo mixo b9#9b13.**

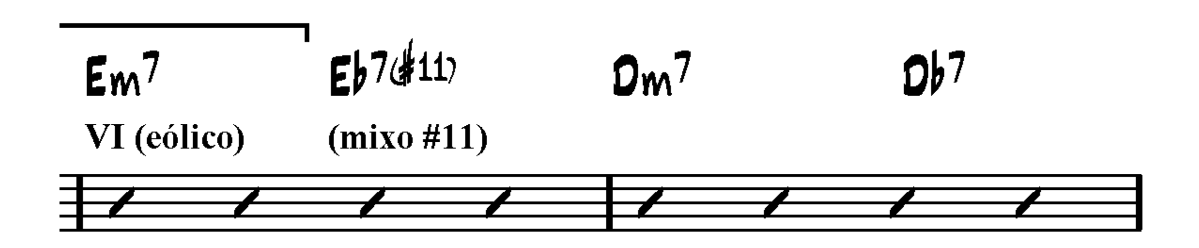
  Ejemplos:
  - G7(b9) yendo a Cm7
  - G7(b9) yendo a Cm7(9,11)

- **Si un acorde dominante resuelve un semitono hacia abajo (a cualquier tipo de acorde), estamos en presencia de un dominante sustituto tritonal que lleva modo mixo #11.**

  Ejemplos:
  - Db7(#11) yendo a Cmaj7
  - Db7(#11) yendo a Cm7
  - G7(#11) yendo a F#maj7

- *Si un acorde dominante no cumple ninguno de los casos anteriores, generalmente lleva modo mixo, aunque también puede llevar mixo #11. Más adelante veremos este caso en más detalle pero, mientras tanto, hay dos opciones:*
  - *Probar cuál modo le suena mejor a tu oído. Generalmente el oído elige entre 11na y 11na aumentada en base a las notas que aparecen en el resto de la progresión de acordes. Es decir, el oído suele elegir notas familiares, que aparecen en los demás acordes del tema.*
  - *No tocar ni 11na ni 11na aumentada, y simplemente obviar el problema. Truco fácil, pero muy efectivo!*

Volviendo a los acordes de "Ojos de Otoño",
ahora sabemos que el Eb7 es un dominante sustituto de lo que debería ser un A7. El compositor eligió Eb7, pero también podría haber sido un A7(b9) yendo a Dm7. Todo este lío para simplemente escribir mixo#11 debajo del Eb7!



Hay dos cosas que merecen ser mencionadas…

Viste que debajo del Em7 dice "6to grado", aclarando que es el modo "eólico"?
Bueno, debajo del Eb7 no dice ningún grado. Esto es porque aún no analizamos el Dm7 que viene a continuación… cuando hayamos hecho esto, completaremos el análisis de este pícaro Eb7(#11)

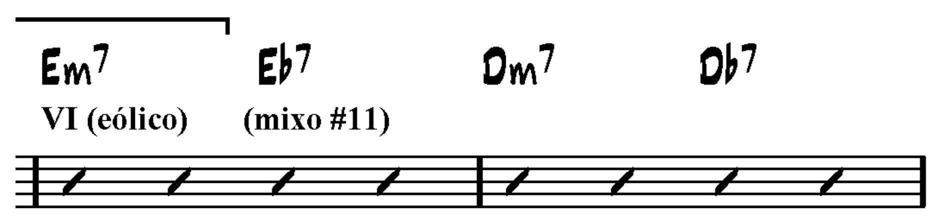
Mixo #11?
Generalmente a este modo le llaman "lidia b7". Con "lidia" nos referimos a una escala mayor (como la de un maj7) que tiene 11na aumentada, y con "b7" nos referimos a que en vez de 7ma mayor tiene 7ma menor. Considero que, aunque sea ir en contra de una tradición, es más eficiente llamarla "mixo #11". Por lo tanto es una escala mixolidia… pero con #11. De esta manera queda claro que la escala está basada en un acorde dominante y, si al momento de tocar tenés alguna duda, simplemente tocás "mixo sin 11na" y evitás cualquier problema… de todos modos la 11na no es tan importante en un acorde dominante.

Aunque resulte un poco reiterativo, es muy importante tener en cuenta los tres tipos de dominantes que vimos hasta ahora:

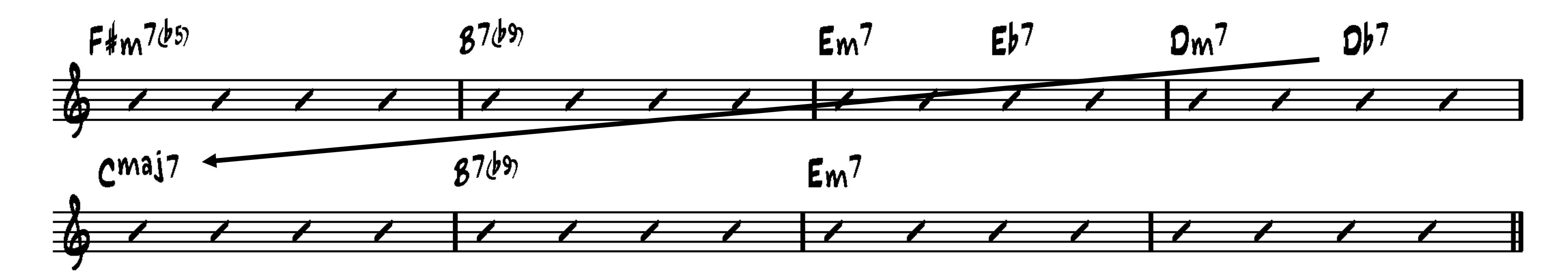
- **Dominante que resuelve a mayor** por 4ta ascendente, lleva escala **mixolidia**. Ejemplo: G7 yendo a Cmaj7.
- **Dominante que resuelve a menor** por 4ta ascendente, lleva escala **mixo b9 #9 b13**. Ejemplo: G7(b9) yendo a Cm7.
- **Dominante que resuelve medio tono pa' abajo**, lleva escala **mixo #11**. Ejemplo: Db7 yendo a Cmaj7.

Harías bien en recordar esto como si estuviera grabado a fuego. Hacerte un tatuaje con este texto me parece excesivo, pero puede ser una buena manera de siempre tener la información a mano.

Para seguir con el análisis de este desafiante renglón, salteemos el Dm7 por un momento, y vayamos al Db7.

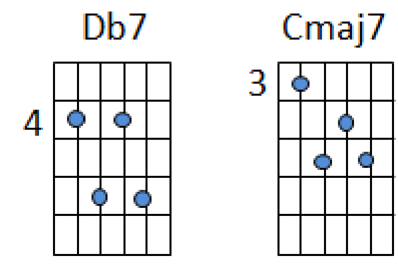


Hay que tener en cuenta que este Db7 resuelve a un Cmaj7, en el sexto (y último) renglón del tema.

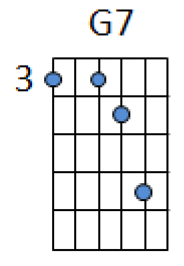


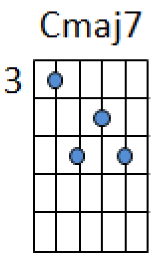
Un acorde dominante que resuelve a un acorde que está exactamente un semitono por debajo?
Esto ya lo vimos! Es lo mismo que pasó antes, ya que estamos en presencia de un "dominante sustituto".

Lo que suena es…

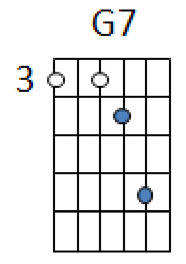


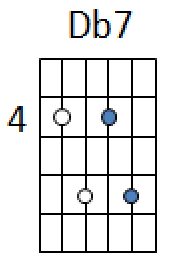
… y resulta muy parecido a…





… porque tanto G7 como Db7…



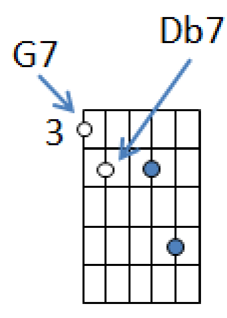


… comparten las siguientes notas:

G7 o Db7

3

Entonces esas dos notas pueden sonar ya sea como un G7 o un Db7…



… dependiendo de dónde esté la nota del bajo.

Es decir, ese Db7 reemplaza a un G7.
El G7 domina al Cmaj7, y el Db7(#11) también domina al Cmaj7.

El análisis hasta ahora sería:

Em7 — VI (eólico)
Eb7(#11) — (mixo #11)
Dm7
Db7 — dom sus del IV (mixo #11)

Nos falta ese Dm7.
Recién dijimos que el Db7(#11) es un acorde reemplazable por un G7, ya que tanto el Db7(#11) como el G7 son dos acordes que resuelven a un Cmaj7. Justamente como el próximo acorde del tema es un Cmaj7, podemos ver que Dm7, G7 y Cmaj7 forman un perfecto "segundo-quinto-primero" a DO mayor. Entonces podríamos tomar al Dm7 como el segundo grado de la tonalidad de DO mayor y, por lo tanto, llevaría el modo dórico.

Entonces, con ustedes, el análisis de estos desafiantes cuatro acordes:

Em7 — VI (eólico)
Eb7(#11) — dom sus del II (mixo #11)
Dm7 — II (dórico)
Db7(#11) — dom sus del IV (mixo #11)

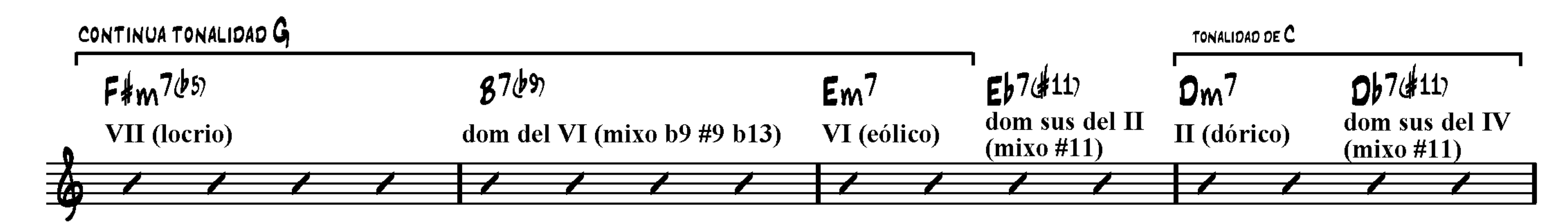
Quedó claro lo de recién, cierto?

- El Db7 es un acorde reemplazable por un G7.
- Como el próximo acorde de la progresión (en el renglón siguiente) es un Cmaj7, podemos ver que el Db7 resuelve al Cmaj7.
- Si miramos estos tres acordes (Dm7, Db7 y Cmaj7) como un mismo grupo, podemos ver que son casi lo mismo que un “segundo-quinto-primero a DO mayor”. Digo “casi lo mismo”, porque estamos usando un Db7 en vez de un G7.

Entonces,
esta parte del tema hace una mínima y sutil modulación a la tonalidad de DO. Es muy pequeña como para siquiera incluirla en el análisis, pero no está mal tenerla en cuenta. Por lo tanto, el Dm7 actúa como un segundo grado de esta tonalidad de DO mayor, y le corresponde el modo dórico.

> Más allá de este último análisis, hay un pequeño truco que me gustaría compartir:
> **Si ves un acorde menor, y por alguna razón resulta difícil reconocer a qué tonalidad corresponde, generalmente ese acorde menor lleva el modo dórico.** Esto es porque el modo dórico es un modo muy *estable* y, cuando la tonalidad es incierta, el oído suele sentirse cómodo escuchando este sonido. Así que este truco puede resultar útil: en caso de duda, los acordes menores suelen llevar el modo dórico (2do grado de una escala mayor).

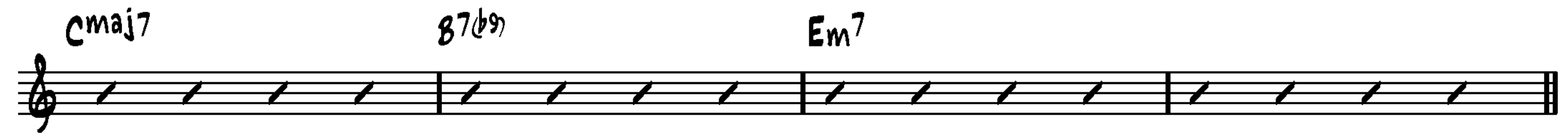
Logramos finalmente descifrar este desafiante quinto renglón.
Nos llevó un buen rato, porque tuvimos que descubrir y describir esta cuestión de la **sustitución tritonal**, pero valió la pena ya que es un recurso que se puede aplicar en muchas situaciones. Pues bien, el análisis del renglón quedó así:



Escribí “tonalidad de C” en tamaño pequeño, porque es algo que ocurre en forma muy sutil.

Sexto renglón

Después de haber sudado tanto con el 5to renglón, por fin tenemos un respiro.



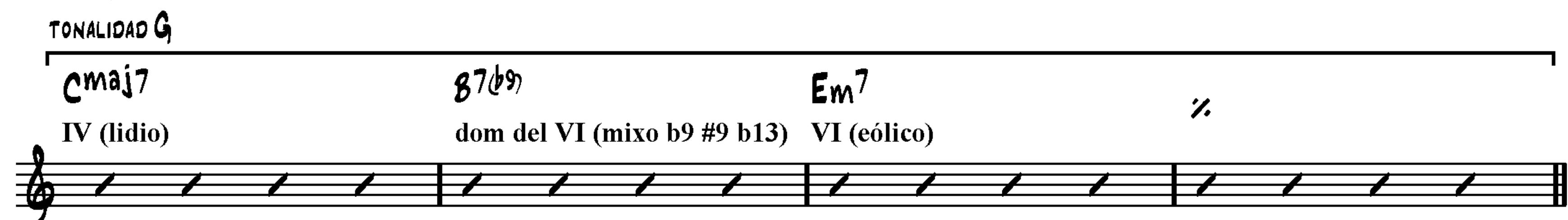
Gran parte del tema estuvo en la tonalidad de SOL mayor, así que recordemos cuáles son los 7 acordes que provienen de esa escala:

SOL	Gmaj7	Am7	Bm7	Cmaj7	D7	Em7	F#m7(b5)

Todo debería resultar conocido…

- El Cmaj7 puede ser visto como el cuarto grado de la tonalidad[22], correspondiente al modo lidio.
- El B7(b9) no está en la tonalidad, pero ya sabemos que es el dominante secundario que va a Em7. Lleva entonces el modo que corresponde a todos los dominantes que resuelven a acordes menores, mixo b9#9b13.
- El Em7 es, en fin, el relativo menor de la tonalidad de G.

Así que el análisis queda de esta manera:

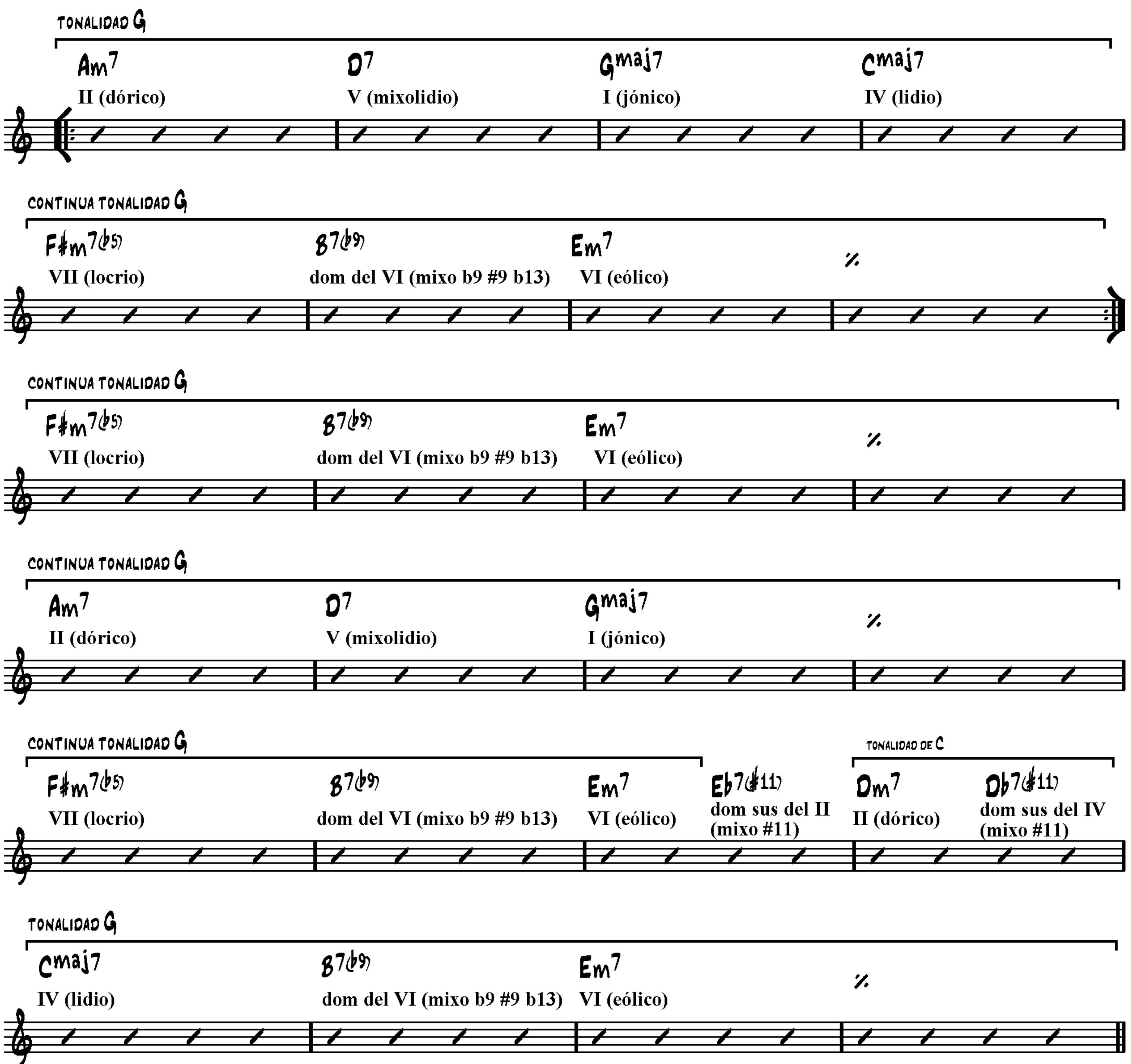


Increíble, lo logramos.

El tema ya está analizado en su totalidad!

---

[22] También puede ser visto de otra manera, que es motivo de la sección "La subjetividad en el análisis", que verás aparecer en pocas páginas…


TONALIDAD G
Am7
II (dórico)
D7
V (mixolidio)
Gmaj7
I (jónico)
Cmaj7
IV (lidio)
CONTINUA TONALIDAD G
F#m7(b5)
VII (locrio)
B7(b9)
dom del VI (mixo b9 #9 b13)
Em7
VI (eólico)
CONTINUA TONALIDAD G
F#m7(b5)
VII (locrio)
B7(b9)
dom del VI (mixo b9 #9 b13)
Em7
VI (eólico)
CONTINUA TONALIDAD G
Am7
II (dórico)
D7
V (mixolidio)
Gmaj7
I (jónico)
CONTINUA TONALIDAD G
F#m7(b5)
VII (locrio)
B7(b9)
dom del VI (mixo b9 #9 b13)
Em7
VI (eólico)
Eb7(#11)
dom sus del II (mixo #11)
TONALIDAD DE C
Dm7
II (dórico)
Db7(#11)
dom sus del IV (mixo #11)
TONALIDAD G
Cmaj7
IV (lidio)
B7(b9)
dom del VI (mixo b9 #9 b13)
Em7
VI (eólico)

Habrás visto que hacer el análisis de este tema nos llevó un buen rato.
Las buenas noticias son que con lo que aprendimos en este tema, probablemente puedas encarar el análisis armónico de casi cualquier tema (especialmente *standards* de jazz) sin mayores dificultades.

Te recomendaría leer toda la sección en la que analizamos "Ojos de Otoño", ya que seguramente todo te resulte mucho más evidente al leerla por segunda vez. Por supuesto que no es nada fácil poder realmente fluir y hacer este tipo de análisis sin pensar, pero es una de las mayores habilidades teóricas que puede tener un músico. Poder ver una progresión de acordes y rápidamente determinar las tonalidades (y los cambios de tonalidades), es algo que te hace la vida muy sencilla.

No es fácil, pero sabiendo hacer análisis armónico,
todas las demás cuestiones de la teoría resultarán muy sencillas.

Así que por un lado es bueno saber que es difícil,
por lo que merece ser visto en profundidad sabiendo que llevará un tiempo dominar este tipo de cuestiones;
y por otro lado es bueno saber que es fácil,
porque es simplemente cuestión de internalizar y aplicar las técnicas que acabamos de ver.

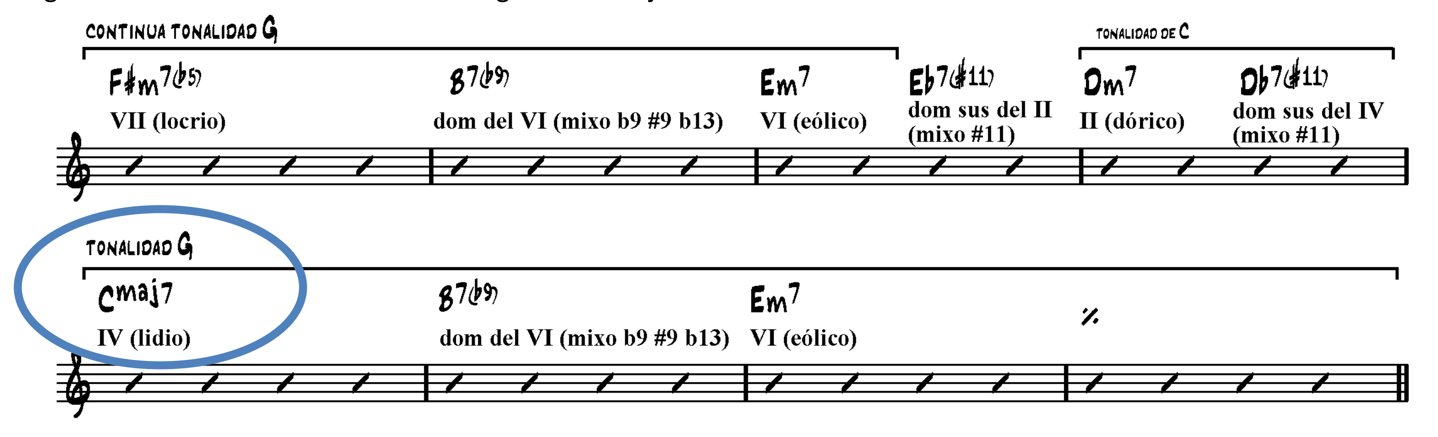
Me parece muy importante que realmente incorpores esta cuestión del análisis… un buen ejercicio al respecto es pasar el tema a otra tonalidad. Por ejemplo, si el 1er acorde del tema fuera Dm7 en vez de Am7, cómo quedaría la progresión de acordes? Escribir esta "progresión transpuesta" (cuyo 1er renglón sería Dm7 G7 Cmaj7 Fmaj7) es una buena manera de aceitar los engranajes.

Cuando apliques estas técnicas a analizar otros temas, probablemente en algún lugar veas que hay más de una opción posible en cuanto al análisis. Quizás te encuentres diciendo "pero, este acorde podría ser el II grado de la tonalidad actual, o el tercero de la siguiente… cuál es el correcto?". Muchas veces no hay una única respuesta a esto, ya que el análisis puede estar sujeto a interpretación.

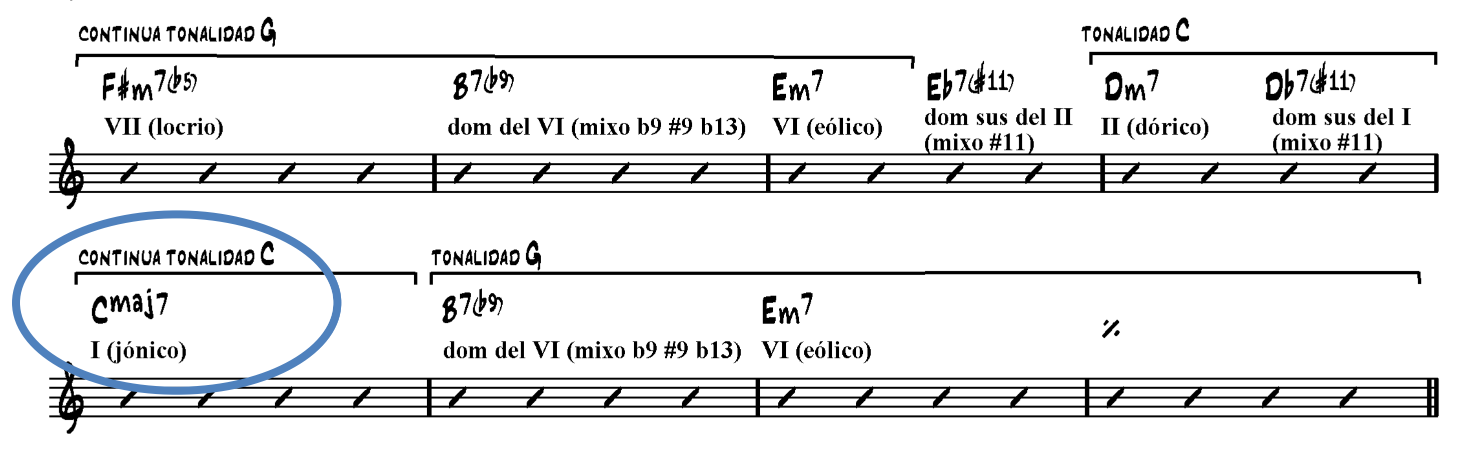
La subjetividad en el análisis

Hasta ahora hicimos todos estos análisis pretendiendo que hay "un único análisis" para cada tema. Es decir que estamos hablando estrictamente de "aplicar reglas", de la ciencia de la música. Por suerte la música se trata de otra cosa, e incluso en algo tan "matemático" como el análisis armónico suceden cuestiones que nos recuerdan que hay mil maneras de encarar la música.

Hasta ahora hicimos el siguiente análisis de los últimos dos renglones de "Ojos de Otoño":



Pero alguna otra persona podría haber hecho un análisis distinto:



La diferencia está en tocar ese Cmaj7 (primer compás del último renglón) como jónico o como lidio.

Si lo tocás como lidio (nuestro análisis original),
estamos buscando que el tema vuelva a la tonalidad de SOL, que es la principal tonalidad en la que se encuentra todo el tema.

Si lo tocás como jónico,
estarías dando mayor importancia al hecho de que el Dm7 y el Db7(#11) provienen de la tonalidad de DO mayor. En este caso sería reforzar la idea de que existió una modulación… esto estaría muy bien, porque:

- Dm7 es el 2do grado de la tonalidad de DO mayor.
- Db7 en realidad es un G7 –el quinto grado- de DO mayor (por la cuestión de la *sustitución tritonal* que vimos anteriormente).
- Cmaj7 es a donde todo esto resuelve, así que tendría sentido.

Ese Cmaj7 se puede tocar como jónico… o como lidio.
Aunque yo prefiero tocarlo como lidio, las dos maneras están bien.

El análisis muchas veces resulta algo subjetivo.
Lo importante es entender que estas sutilezas del análisis siempre afectan a las notas poco importantes de cada acorde, y es por eso que siempre tenemos que enfocarnos en las notas básicas (tríadas, cuatríadas).

Esta subjetividad, personalmente, me resulta un alivio.
Significa que la parte artística de la música siempre está por encima de lo demás.

Sabiendo ahora cómo analizar qué modo corresponde a cada acorde, es cuestión de saber cómo tocar cada uno de estos modos.
Hora de aprender un montón de diagramas y acordes nuevos!

Diagramas

De la escala mayor salen 7 modos: jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y locrio. Pero, como vimos recién en el análisis, hacen falta dos modos extra: mixo #11 y mixo b9#9b13 .

Entonces:

- Un acorde maj7…
  - … lleva modo **jónico** si es el 1er grado de la tonalidad. Por ejemplo: Cmaj7 en la tonalidad de DO.
  - … lleva modo **lidio** si es el 4to grado de la tonalidad. Por ejemplo: Fmaj7 en la tonalidad de DO.
- Un acorde 7 (dominante)…
  - … lleva modo **mixo** si resuelve a un acorde mayor. Por ejemplo: G7 yendo a Cmaj7.
  - … lleva modo **mixo #11** si resuelve a un acorde un semitono hacia abajo. Por ejemplo: Db7 yendo a Cmaj7.
  - … lleva modo **mixo b9#9b13** si resuelve a un acorde menor. Por ejemplo: E7 yendo a Am7.
- Un acorde m7….
  - … lleva **eólico** si es el 6to grado de la tonalidad. Por ejemplo: Am7 en la tonalidad de DO.
  - … lleva **dórico** si es el 2do grado de la tonalidad. Por ejemplo: Dm7 en la tonalidad de DO.
  - … lleva **frigio** si es el 3er grado de la tonalidad. Por ejemplo: Em7 en la tonalidad de DO.
- Un acorde m7(b5)…
  - … siempre[23] lleva **locrio**. Esté donde esté. Por ejemplo: Bm7(b5) en la tonalidad de DO.

Hay un par de "sugerencias" para casos raros:

- Un acorde maj7 que "viene de la nada", generalmente lleva modo lidio. Por ejemplo: Dm7, G7, Dbmaj7, Cmaj7.
- Un acorde 7 (dominante) que no se entiende para dónde va, en medio de un tema bluesero/rockero, lleva modo mixo. Por ejemplo: A7, D7, A7.
- Un acorde m7 que es prácticamente el único acorde en todo el tema, generalmente lleva modo dórico. Por ejemplo: jam en Cm7 durante 20 minutos.

Ok, tenemos 9 modos por delante.
Lo bueno es que, si los vemos en el orden de la lista anterior, son todos tremendamente parecidos.

Así que veamos los diagramas para cada uno de los modos.

---

[23] Caaaaaaaaaaasi siempre…

Ya sabés cómo funciona esto…

lo primero fue la nota-raíz -nuestros nobles orígenes- y de ahí se van sumando notas hasta llegar a los modos.

Verás que los diagramas usan colores para diferenciar entre distintos tipos de notas:

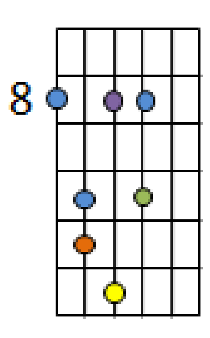
- Azul: Nota de la tríada.
- Violeta: Séptima (o sexta para los maj7, como bien sabemos).
- Verde: Tensión más natural al acorde.
- Amarillo: Tensión de reposo, que puede usarse para formar acordes.
- Naranja: Tensión de paso, que es mejor usar como manera de llegar a una nota importante.

Si no hacés que las tensiones de paso vayan hacia una nota del acorde o una tensión de reposo, hay dos posibilidades:

- Puede sonar muy mal, porque genera un problema armónico.
- Puede sonar muy bien, porque genera un problema armónico.

Es decir, va a "sonar raro", pero es subjetivo si esto está bien o mal.

Entonces, veamos este ejemplo para un Cm7 en posición sexta derecha:

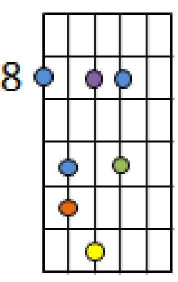


- En azul tenés la tríada.
- Sumando el color violeta tenés la cuatríada.
- Agregando el color verde tenés la pentatónica.
- Solo falta invitar a las notas de color naranja y amarillo y ya tenemos el modo, que sería una escala de 7 notas.

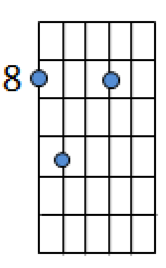
Fácil, cierto? Ok, veamos ahora cómo podríamos formar acordes usando los modos.

Teniendo 7 notas, la cantidad de acordes que podemos formar por cada posición es prácticamente infinita.
Es que cualquier combinación de dos o más notas puede ser un acorde así que, wow, son muchas combinaciones que resulta divertido explorar.

Tomemos como ejemplo el mismo Cm7 en sexta derecha de la página anterior:

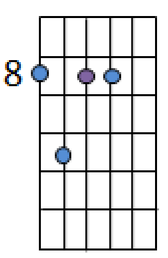


Por supuesto podríamos tocar esto como si fuera una tríada, pero eso no tendría mucha gracia estando ahora viendo los modos:



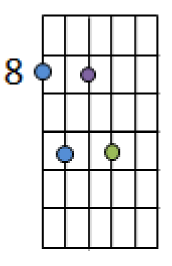
Una simple pero siempre efectiva tríada de DO menor.

Lo podrías también tocar como cuatríada pero, nuevamente, eso es algo que ya hicimos antes:



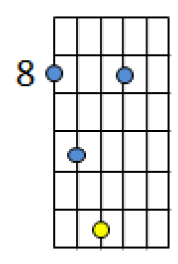
Agregando la 7ma tenemos un Cm7.

Como escala pentatónica sumaríamos una tensión (la 11na en este caso), pero aún no estaríamos usando las notas que vemos al usar los modos:



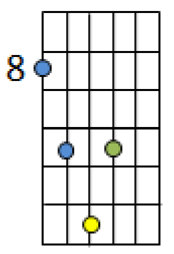
Aunque este voicing no tiene 3era menor, de todos modos podemos llamarlo Cm7(11).

La capa de modos toma las pentatónicas y les suma dos notas… entonces, claro, usemos esas notas para formar acordes!



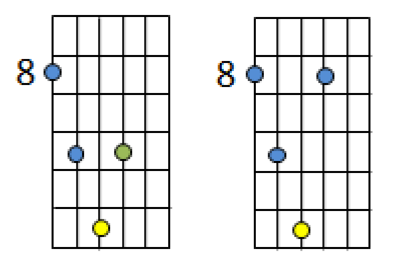
La 9na es una tensión de reposo (marcada en amarillo), que puede usarse para formar acordes.
Este voicing no tiene la 7ma menor, pero igualmente podemos llamarlo Cm7(9).

Si empezamos a sumar tensiones ya la cosa se pone muy interesante…



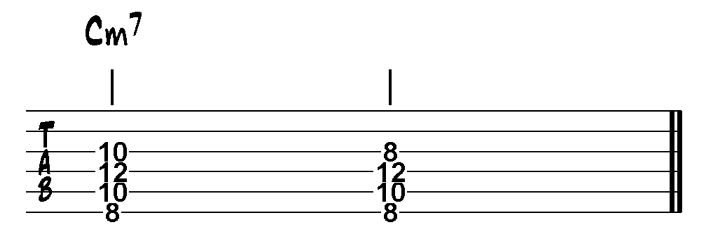
Este voicing usa la 11na justa (de la capa de Pentatónicas) y, además, la 9na mayor de la capa de Modos.
El voicing no tiene ni 7ma menor ni 3era menor, pero igualmente el oído reconoce que se trata de un poderoso Cm7(9,11).

Si nos ponemos a buscar movimiento en los acordes, ya las posibilidades se multiplican maravillosamente… fijate por favor de tocar estos dos acordes, uno detrás del otro:



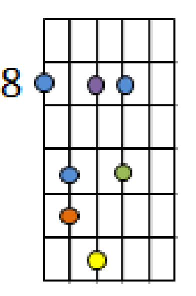
En la tercera cuerda el primer voicing usa la 11na justa, pero muestra la 3era menor al pasar al próximo diagrama.

Me parece importante recordar que los acordes siempre pueden *tener movimiento*. Es decir, no tienen que ser necesariamente largas notas que se prolongan, sino que pueden tener pequeñas melodías sucediendo en su interior. Esto es justamente lo que sucedió en los dos diagramas que vimos antes, que también podríamos escribir en forma de tablatura:



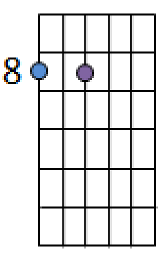
Cada voicing dura una blanca (es decir: dos tiempos).
Aunque podría haber aclarado que el primer voicing es un Cm7(9,11) y el segundo es un Cm7(9), considero que es mejor que los cifrados reflejen la "armonía básica", expresada en forma simple.

Habrás notado que hasta ahora siempre usamos tensiones de reposo, que están marcadas en los diagramas como notas verdes o como notas amarillas. Es que las tensiones de paso, que están marcadas en naranja, son aquéllas que generan un *lío armónico* que es mejor no usar a la hora de formar acordes.

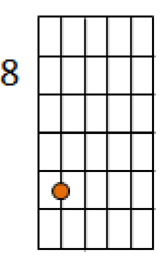


Pero, qué pasa si usamos las tensiones de paso como –justamente- notas de paso?

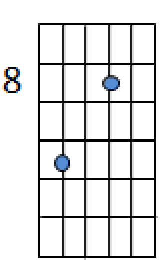
Primero tocamos únicamente nota-raíz y 7ma menor (tan solo dos notas)…



… después tocamos la 13na menor (que es una tensión de paso)…

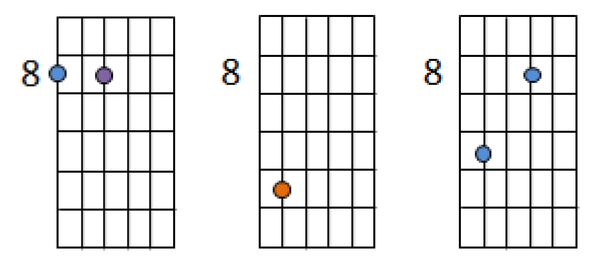


… que lleva a tocar 5ta justa y 3era menor:

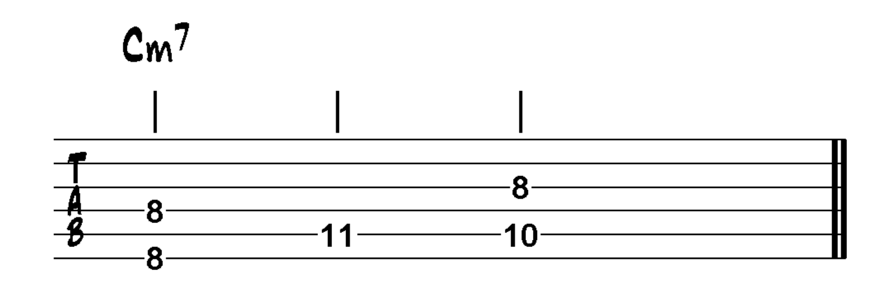




Hey, eso fue tocar un acorde por fragmentos!
Tocamos primero dos notas, y después usamos una tensión de paso para ir hacia otras dos notas:



En una tablatura esto mismo luciría así:



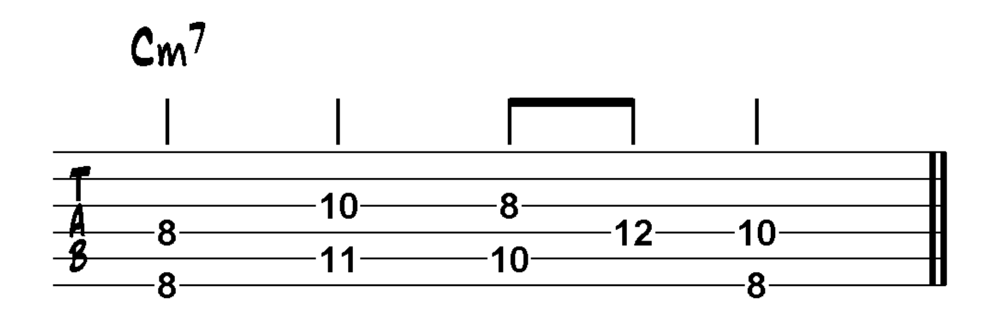
El ritmo es lo que seguramente ya adivinaste… negra, negra, blanca. “Un, dos, tressss”.

Esto puede parecer una pavada pero, a mi entender, es un recurso que nos permite llegar a un nivel completamente nuevo.
Los acordes pueden ser formados por secuencias de pequeñas estructuras. No necesitan tener muchas notas al mismo tiempo, ya que podemos tocarlos usando un grupo de notas que se van moviendo melódicamente al transformarse unas en otras.

Es absolutamente increíble que el oído es capaz de escuchar esta secuencia, en la que nunca hay más de dos notas sonando, y formar el sonido completo del acorde. **Entonces, habrá alguna manera de tocar las 7 notas del acorde en un mismo compás, usando pequeñas estructuras en movimiento?**

Por supuesto que sí!

Una manera de hacerlo sería la siguiente:



Rítmicamente esto sería negra, negra, corchea-corchea, negra. Es decir, "un, dos, tres y, cua".

Esto corresponde a un DO eólico que, por las dudas, te recuerdo que es lo siguiente:

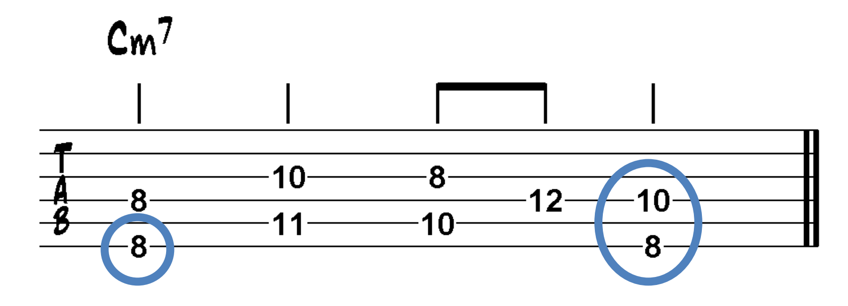
Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde (estructura inferior)	Tensiones de reposo (estructura superior para hacer acordes)	Tensiones de paso (estructura superior que genera líos armónicos)
m7	Eólico (6to grado)	R, b3, 5, b7	11, 9	b13

Entonces:

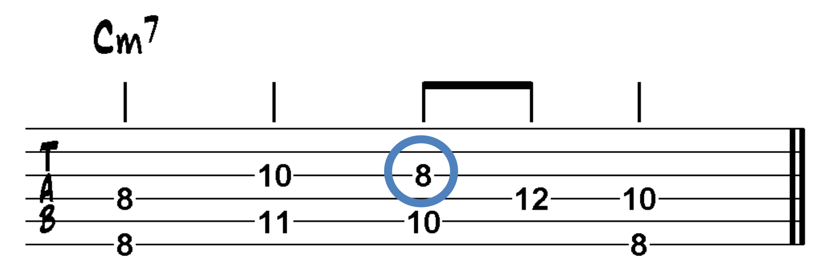
- En la primera negra tenemos nota-raíz y 7ma menor.
- En la segunda negra tenemos 13na menor y 11na justa.
- En el tercer tiempo tenemos 5ta justa y 3era menor.
- En la próxima corchea está la 9na mayor.
- En la última negra tenemos la nota-raíz octavada (es decir, dos veces la misma nota pero una más aguda que la otra).

… tenemos las 7 notas, cierto?

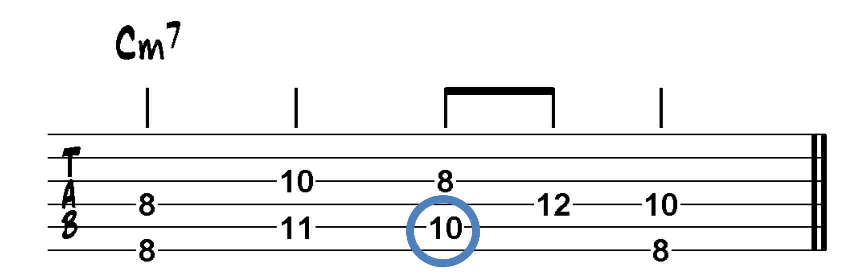
Está la **nota-raíz**? Sí, de hecho está tres veces!



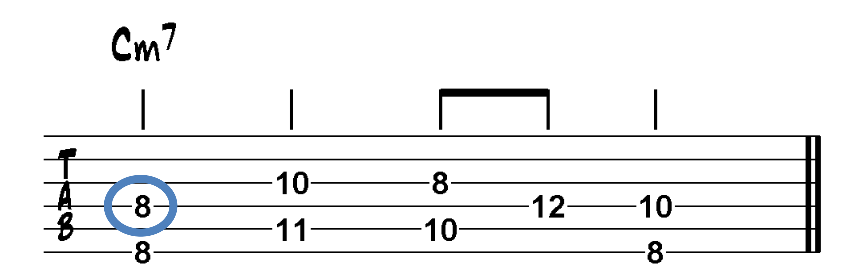
Está la **3era menor**? Claro.



Y la **5ta justa**? También.

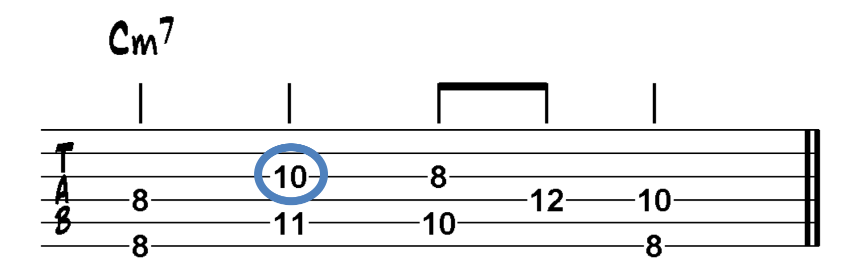


... la **7ma menor**? Presente, por supuesto.

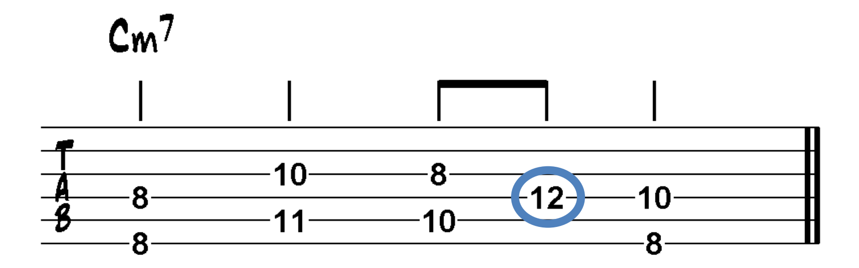


Ya tenemos las cuatro notas de la estructura inferior del acorde.

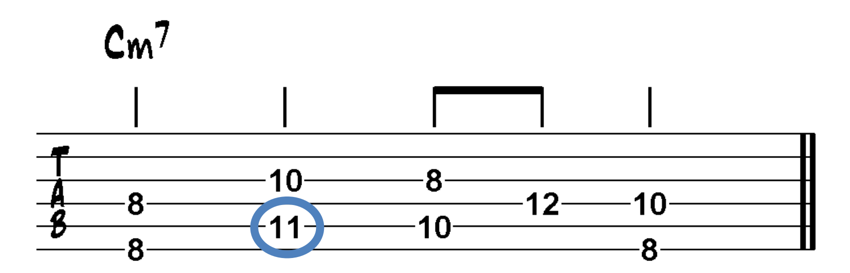
Qué hay de la **11na justa**? También está en la tablatura.



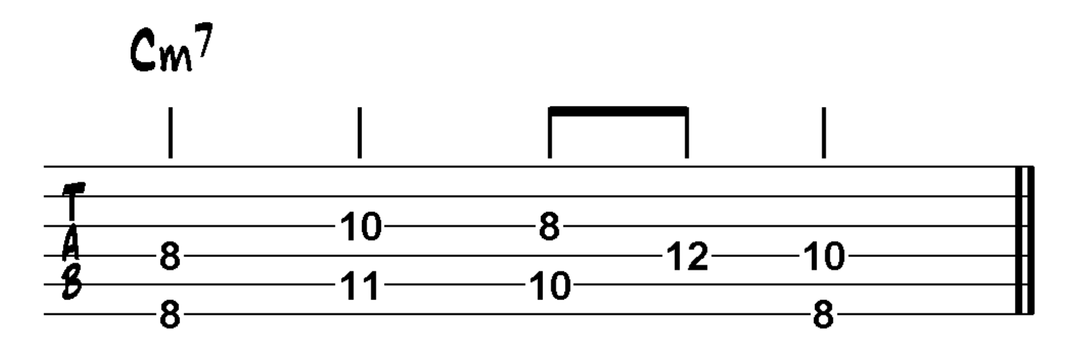
Y la **9na mayor**? Está ahí, por supuesto.



Pero la **13na menor** no puede estar, porque es una tensión de paso, cierto?
No la íbamos a dejar fuera de la fiesta… por lo tanto hicimos que esté en el tiempo dos (que es un momento poco importante rítmicamente) y que se transforme en la 5ta justa; de esta manera el oído la escuchará *en movimiento*, sin darle demasiada importancia.



Así que estamos tocando 7 notas, nunca usando más de dos notas a la vez.



Suena interesante, cierto?
Además, no es difícil de tocar y permite acostumbrarnos a que los acordes siempre pueden **tocarse en forma de estructuras pequeñas**.

Hora de arremangarse,
ya que por delante tenemos 9 modos con 5 posiciones cada uno!

Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde	Tensiones de reposo	Tensiones de paso
maj7	Jónico (1er grado)	R, 3, 5, 6	9, 7	11
maj7(#11)	Lidio (4to grado)	R, 3, 5, 6	9, 7, #11	-
7(9)	Mixolidio (5to grado)	R, 3, 5, b7	9, 13	11
7(#11)	Mixolidio #11	R, 3, 5, b7	9, 13, #11	-
7(b9)	Mixolidio b9 #9 b13	R, 3, 5, b7	b9, #9	11, b13
m7	Eólico (6to grado)	R, b3, 5, b7	11, 9	b13
m7	Dórico (2do grado)	R, b3, 5, b7	11, 9	13
m7	Frigio (3er grado)	R, b3, 5, b7	11	b9, b13
m7(b5)	Locrio (7mo grado)	R, b3, b5, b7	11, b13	b9

Diagramas para modo jónico

Este el modo que corresponde al **1er grado** de armonización de la escala mayor. Está bueno tener a mano ese gráfico que resume las notas del acorde, las tensiones de reposo y las tensiones de paso. Para evitarte andar pasando hojas para encontrar ese gráfico, esta es la fila que nos interesa:

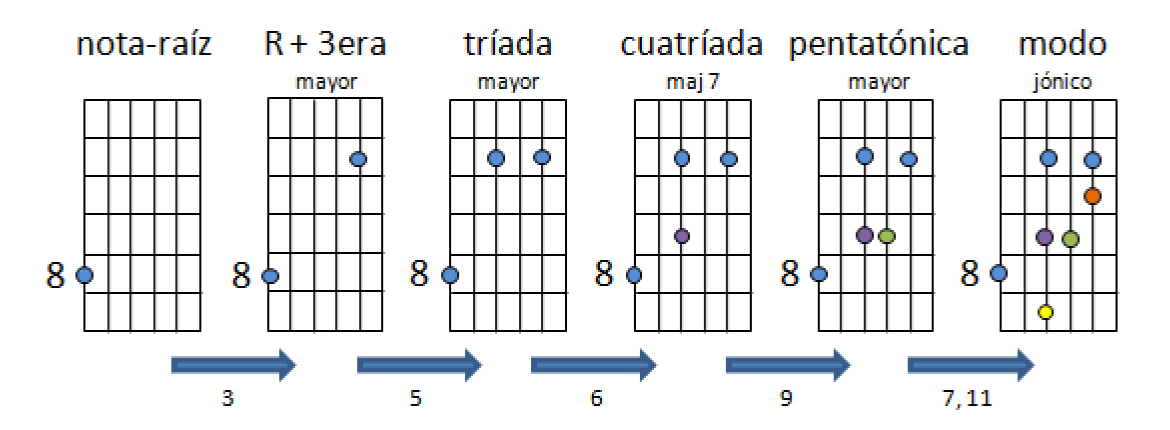
Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde	Tensiones de reposo	Tensiones de paso
maj7	Jónico (1er grado)	R, 3, 5, 6	9, 7	11

Entonces…

Siendo que en el capítulo anterior vimos la pentatónica mayor, ahora solo tenemos que agregar la 7ma (que podemos verla tanto como una tensión de reposo o como una nota del acorde) y la 11na (que es una tensión de paso).

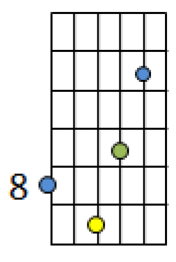
Jónico en sexta izquierda

La 11na es una tensión de paso, así que estará escrita en color naranja. Verás también que, al sumar la 7ma, ahora podés hacer que este acorde sea tanto un Cmaj7 o un Cmaj6; ambas son opciones válidas en esta capa. Sin embargo, sigo recomendando firmemente que la 6ta sea *la primera opción*, y la 7ma sea considerada como un color extra.



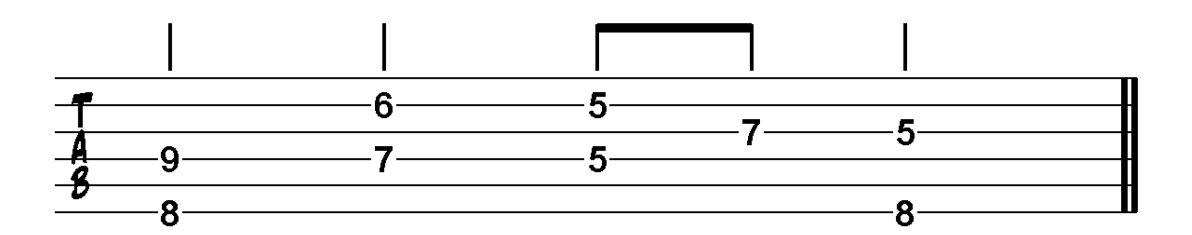
Azul es tríada. Violeta es la 7ma/6ta. Verde es la primera tensión (de la Pentatónica). Amarillo es otra tensión de reposo y naranja es tensión de paso.

Hay muchísimos acordes que podrías formar con estas siete notas y, aunque te recomiendo explorar estas combinaciones de notas, solo pondré una opción por cada posición (como para no hacernos demasiado lío):



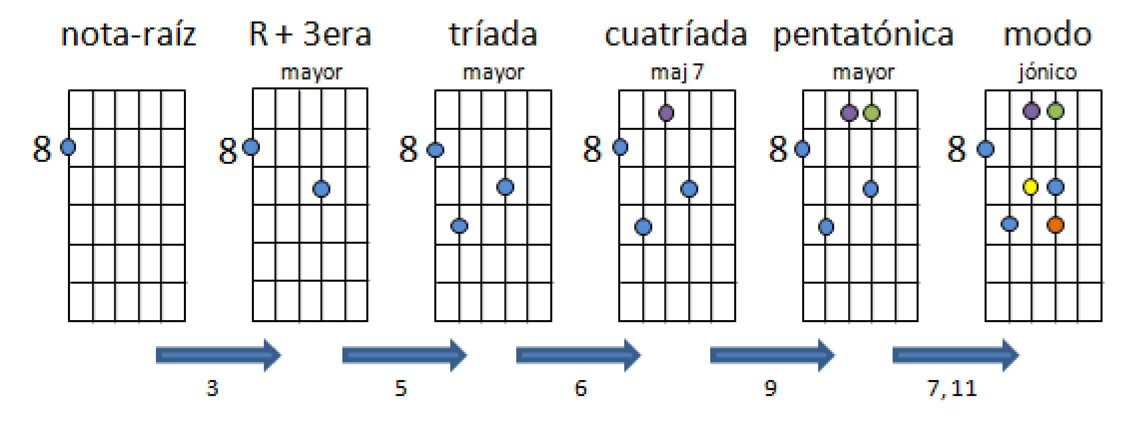
Voicing de Cmaj7(9); en este caso, usamos la 7ma mayor en vez de la 6ta mayor que hasta ahora era habitual.

La siguiente tablatura es una manera de tocar estas siete notas en forma fragmentada:

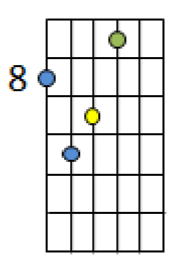


Jónico en sexta derecha

Modo jónico en posición sexta derecha.

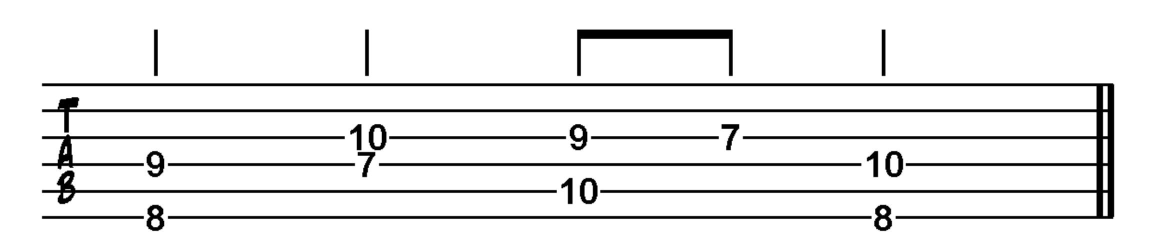


Éste es un lindo acorde usando notas del modo jónico:



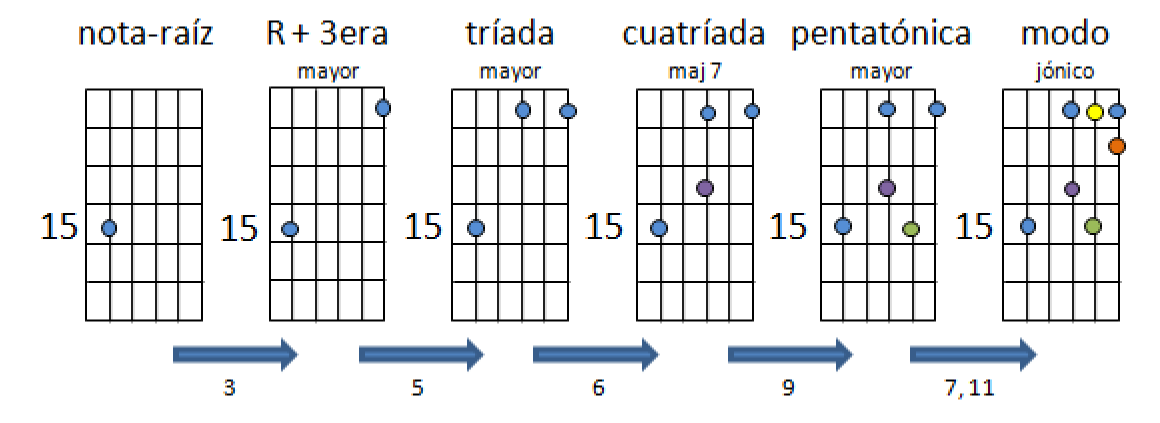
Voicing para Cmaj7(9)

Tocado en forma fragmentada queda este interesante dibujo:

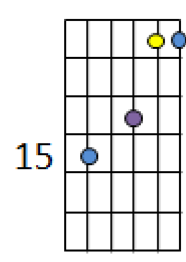


Jónico en quinta izquierda

Con la nota-raíz en quinta cuerda, y la mano yendo hacia el clavijero de la guitarra:

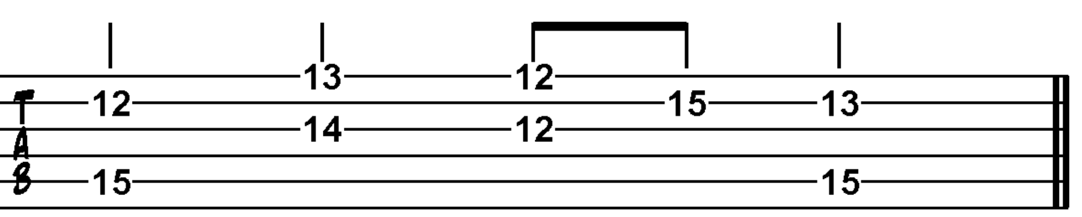


Éste es uno de los muchos acordes que podés formar:



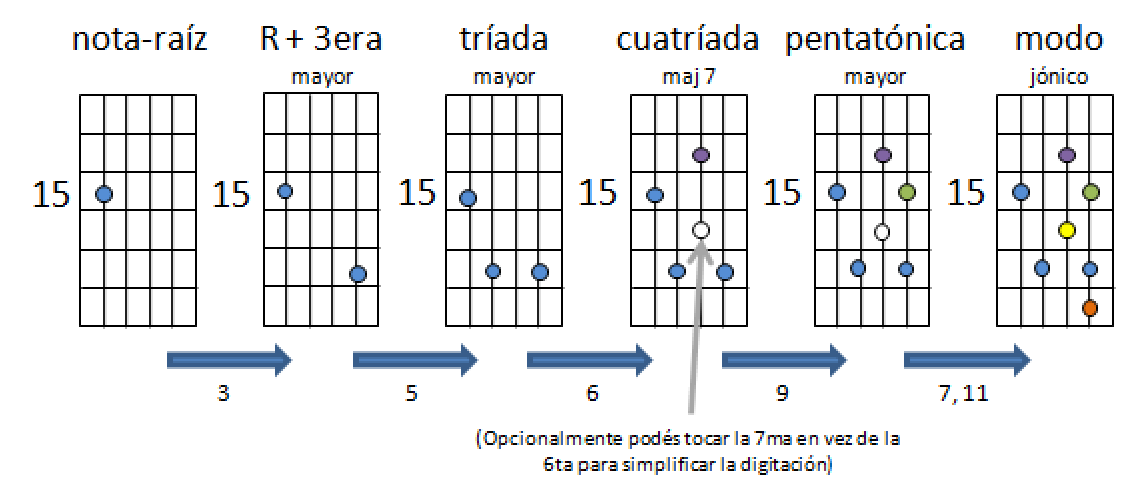
Este voicing tiene tanto 6ta mayor como 7ma mayor.
Por lo tanto, se le suele llamar Cmaj7(13), ya que la "trecena" vendría a ser la 6ta mayor.

Esta posición hecha en forma fragmentada:



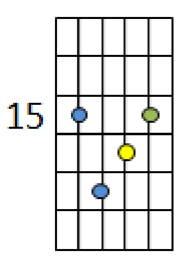
Jónico en quinta derecha

Por favor pegale una mirada a este gráfico.



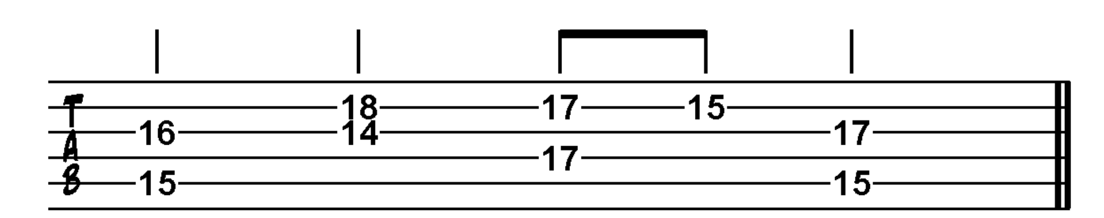
Viste que en las cuatríadas y en la pentatónica mayor la 7ma mayor aparece como una opción a considerar? Pues bien, todo esto se simplifica ahora que estamos hablando de 7 notas, porque tenés la posibilidad de tocar 7ma o 6ta *a piacere.*

Una opción para transformar esta posición en un acorde:



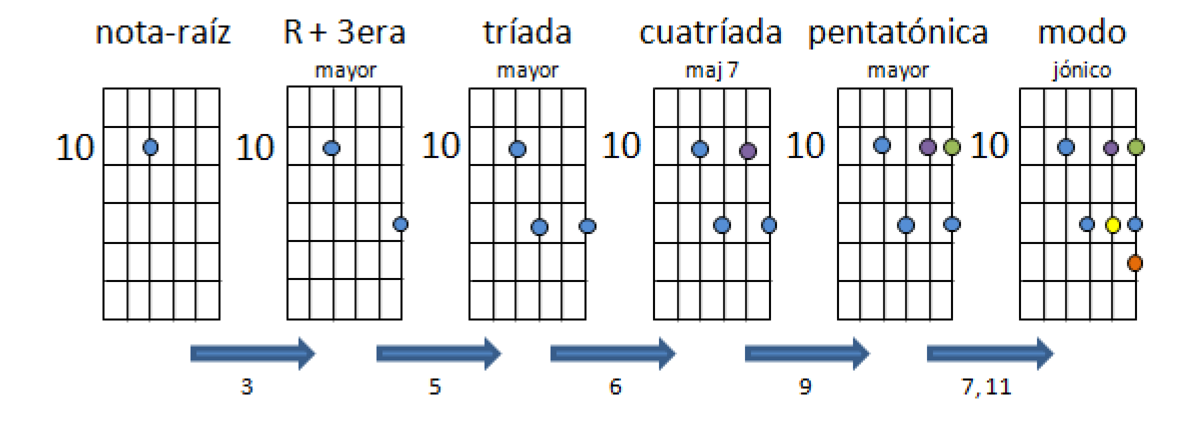
Voicing para Cmaj7(9).

En forma fragmentada:

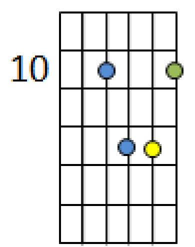


Jónico en cuarta derecha

Ultima posición de este modo.

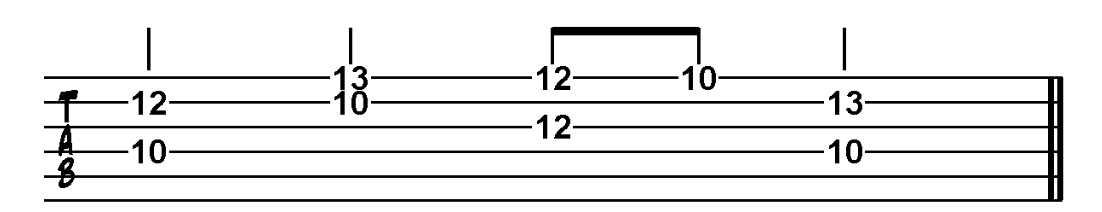


Una opción de acorde:



Otra manera de tocar un Cmaj7(9).

Y, por último, la versión fragmentada:



Diagramas para modo lidio

El modo lidio es el **4to grado** de la armonización de la escala mayor. En la **tonalidad de DO, el FA es lidio**. Si en cambio quisieras obtener un DO lidio, necesitarías la escala mayor de SOL.

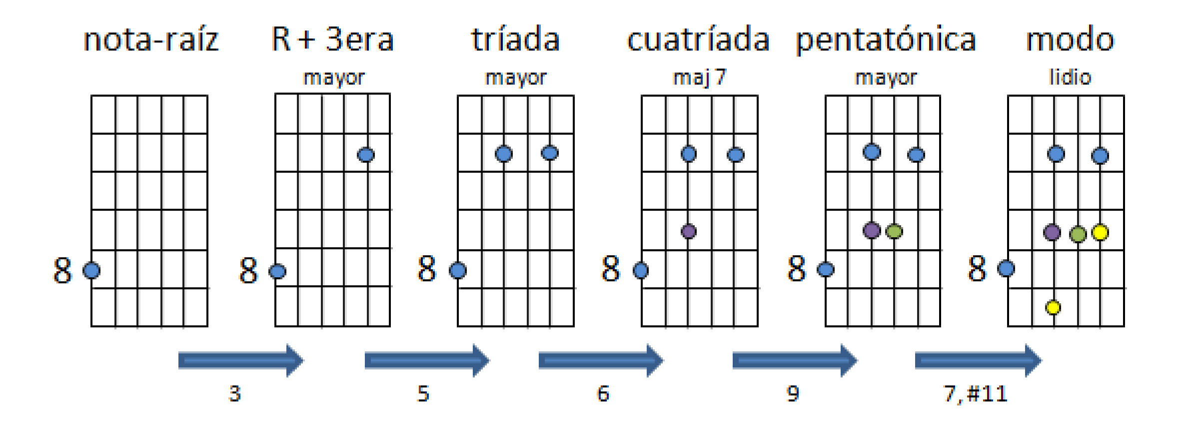
Está bueno siempre recordar que entre lidio y jónico hay tan solo una nota de diferencia. El jónico tiene 11na justa, y el lidio tiene 11na aumentada.

Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde	Tensiones de reposo	Tensiones de paso
maj7(#11)	Lidio (4to grado)	R, 3, 5, 6	9, 7, #11	-

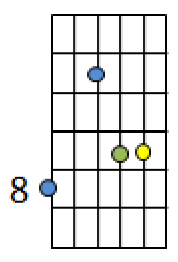
El simpático modo lidio no tiene tensiones de paso, lo cual significa que cualquier nota puede ser usada para formar acordes. Muy interesante!

Lidio en sexta izquierda

La evolución en esta posición, para llegar al modo lidio.

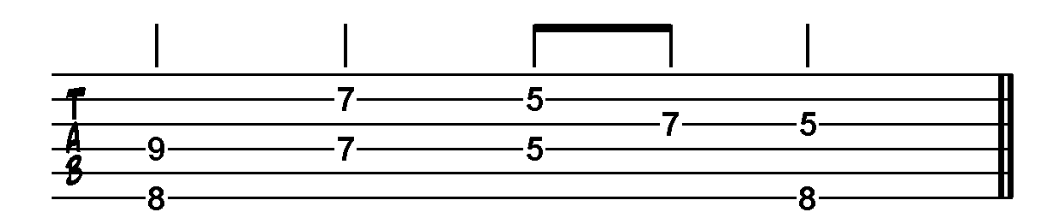


Uno de los muchos acordes que podrían formarse:



Podríamos cifrar este voicing como Cmaj7(#11);
aunque no tiene la 3era mayor, igualmente el oído lo reconoce como un acorde mayor.

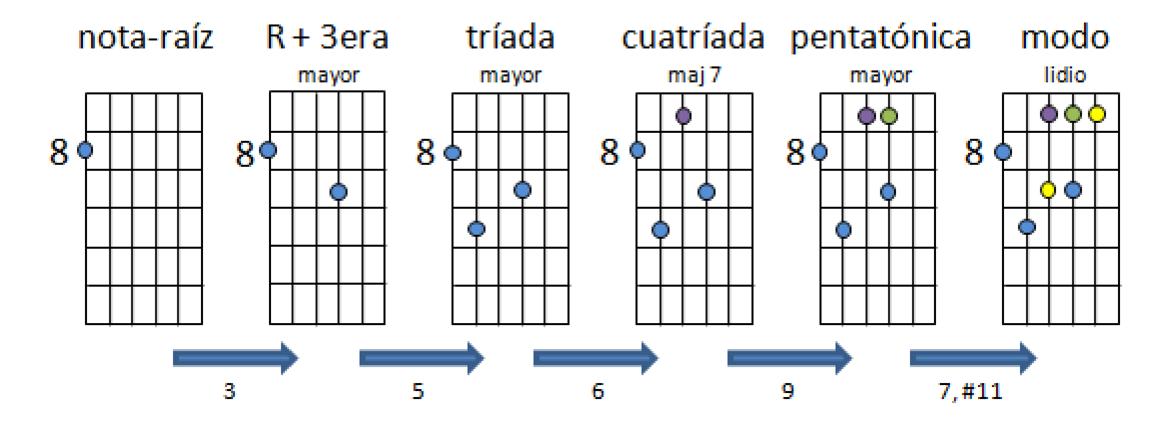
Ahora, esta posición del modo lidio tocada en forma fragmentada:



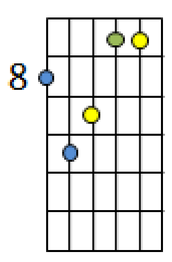
El modo lidio no es muy normal al oído…
nuestro oído siempre preferirá la estabilidad del modo jónico, pero igualmente es bueno practicarlo de esta manera e incorporar una interesante nueva sonoridad.

Lidio en sexta derecha

Modo lidio en la próxima posición.

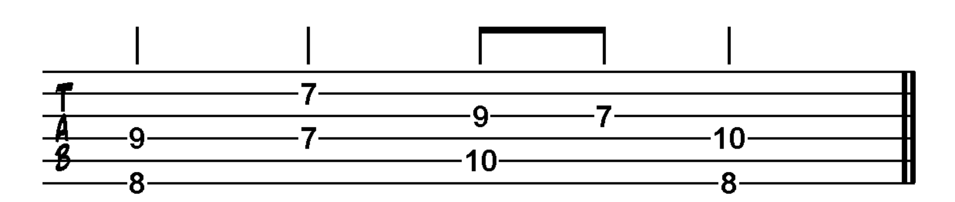


Acorde que surge de todo esto:



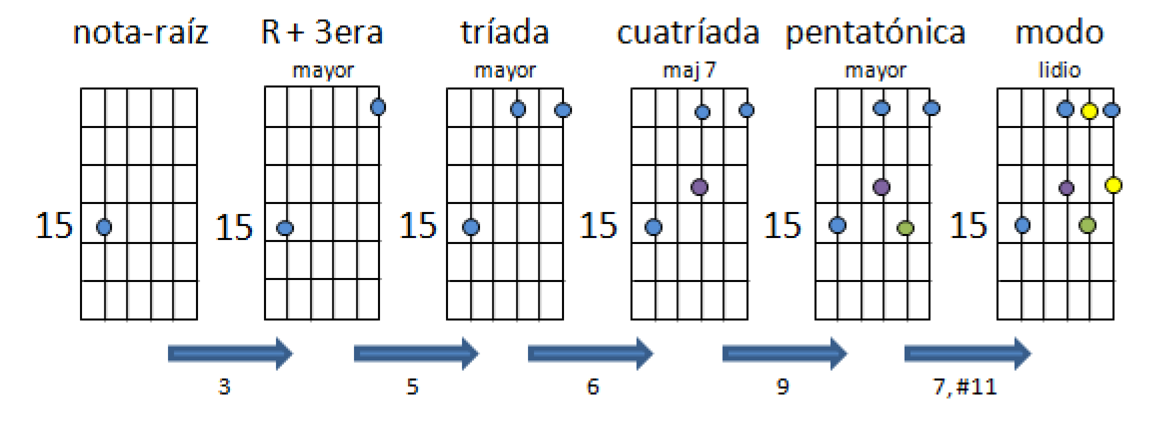
Un Cmaj7(9,#11). Tampoco tiene 3era mayor, pero suena muy bien.

Esta posición en forma fragmentada:

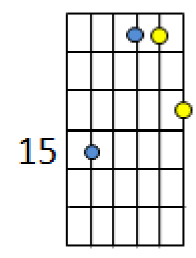


Lidio en quinta izquierda

Con nota-raíz en quinta cuerda y la mano yendo hacia la izquierda, tenemos lo siguiente:

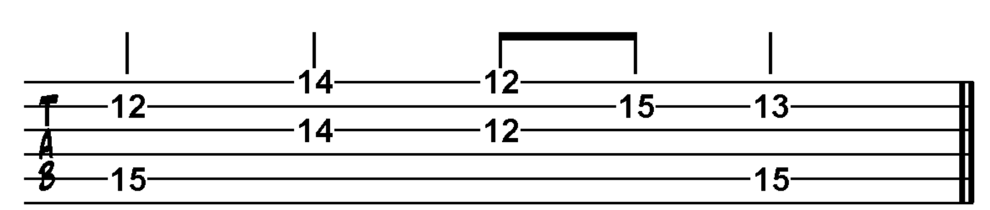


Querés tocar esto en forma de acorde? Ningún problema!



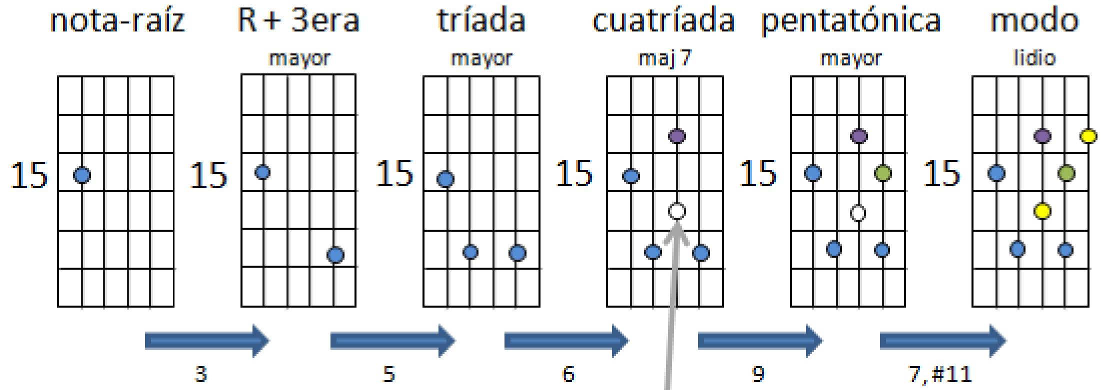
Otro Cmaj7(#11) sin 3era mayor.

Y ahora en forma fragmentada? Por supuesto!

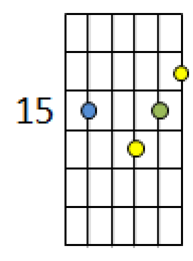


Lidio en quinta derecha

La siguiente posición de este modo.

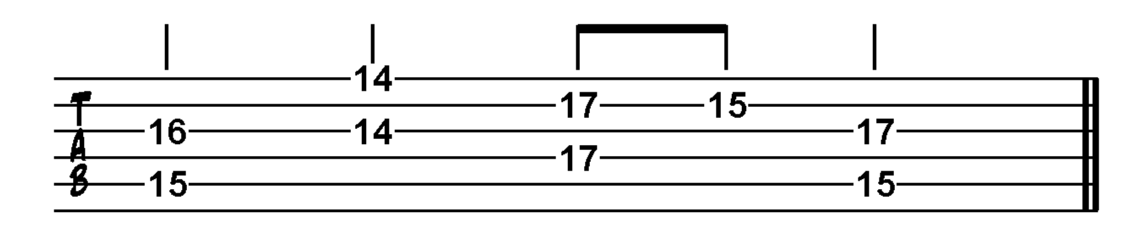


Uno de los miles de acordes (específicamente, son 2073 combinaciones) que pueden surgir de esta posición:



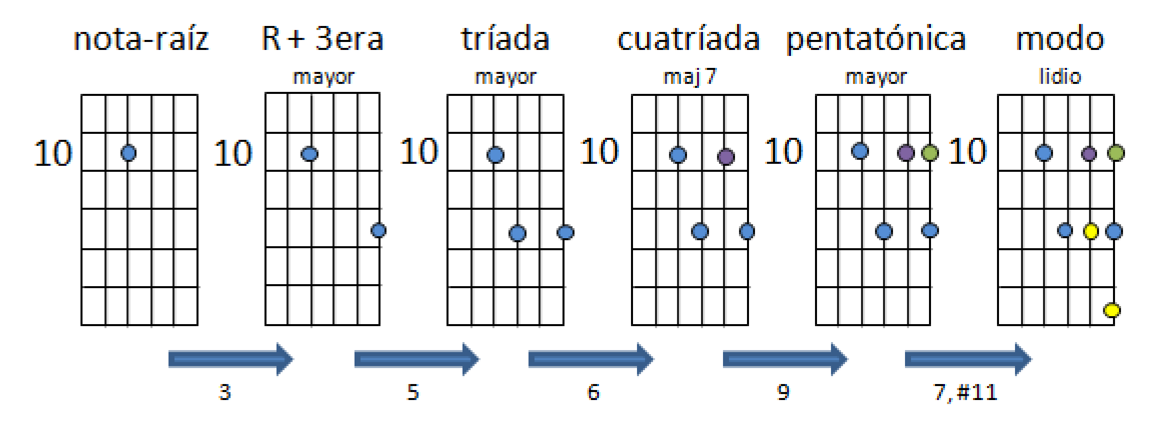
Habrás notado que no estoy poniendo la digitación para estos acordes. Es que, en general, creo que resultará evidente cómo tocar estos acordes si ya has recorrido todo el camino de este libro. Sin embargo, este voicing de Cmaj7(9,#11) amerita decir que es recomendable hacer una cejilla diagonal que cubra quinta y primera cuerda… exacto, eso sería tocar usando los dedos 1 3 2 1 (de grave a agudo).

En forma fragmentada:

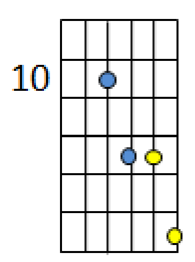


Lidio en cuarta derecha

Con esta última posición ya tenemos visto el modo lidio.

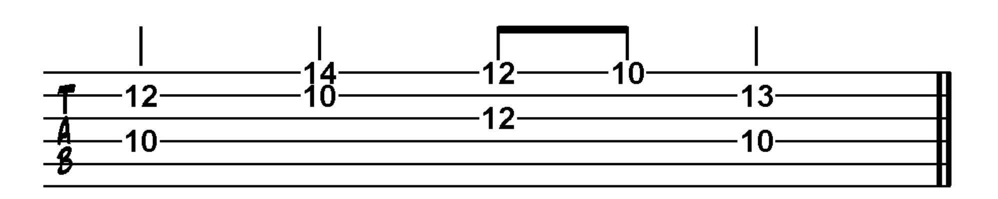


Un simpático y sencillo acorde:



Una manera de tocar Cmaj7(#11).

Última tablatura para este modo:



Diagramas para modo mixo

El modo mixo es el **5to grado** de la armonización de la escala mayor. En la **tonalidad de DO, el SOL es mixo**. Para tener un DO mixo, necesitaríamos la tonalidad de FA mayor.

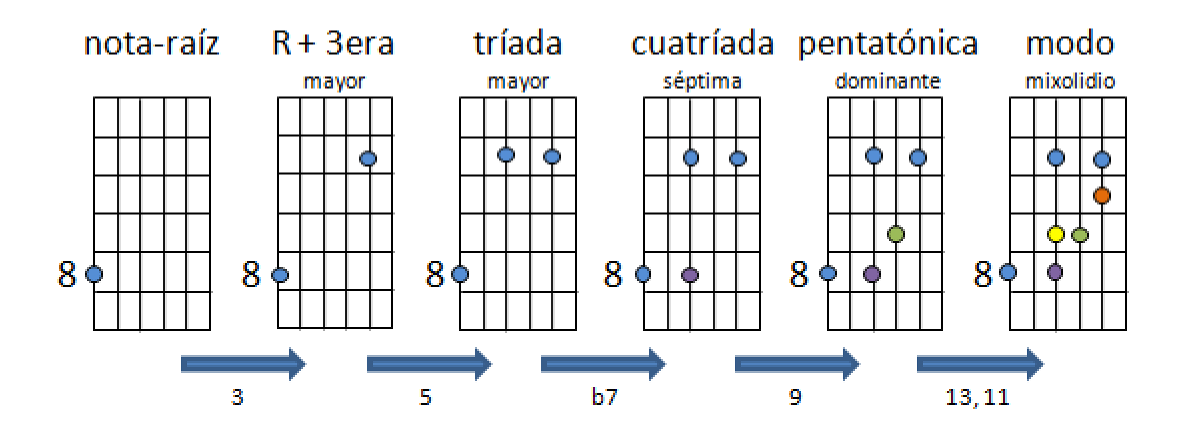
Una escala tremendamente útil, para un acorde muy usado.

Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde	Tensiones de reposo	Tensiones de paso
7(9)	Mixolidio (5to grado)	R, 3, 5, b7	9, 13	11

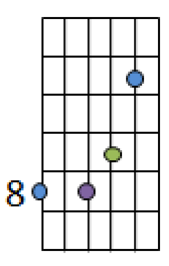
Hay que sumar la 13na y la 11na. La 11na será una tensión de paso.

Mixo en sexta izquierda

Primera posición de este modo:

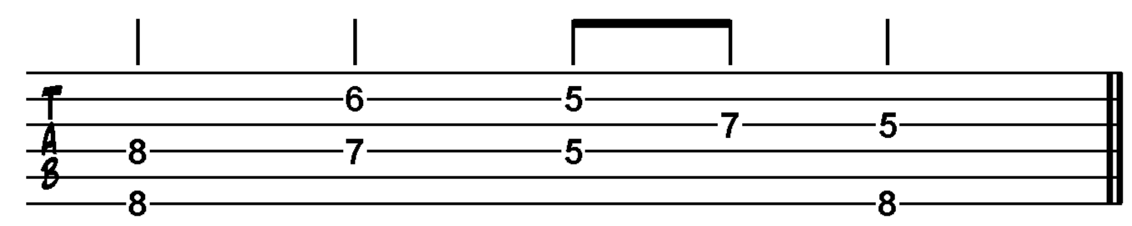


Uno de los muchísimos acordes que pueden surgir de esta posición:



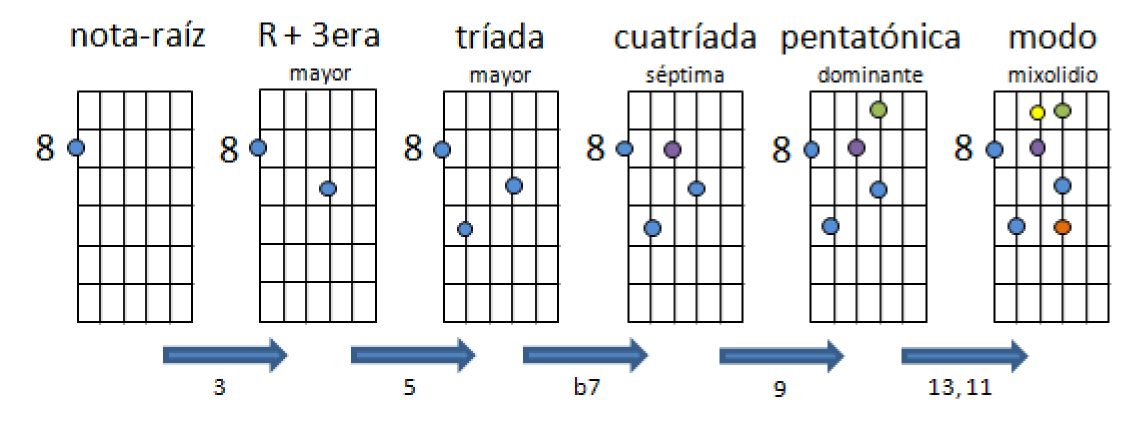
Por supuesto, harías bien en investigar las muchas otras combinaciones de notas que forman acordes en esta posición.
Éste es un C7(9) igual al que vimos en la capa de Pentatónicas, ya que en esta posición no resulta tan práctico sumar alguna de esas divertidas notas que han aparecido en los Modos.

La tablatura para tocar esta posición en forma fragmentada:

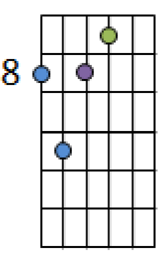


Mixo en sexta derecha

Segunda posición para el modo mixolidio.

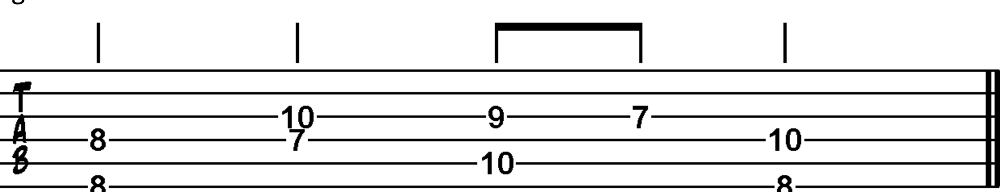


Un acorde posible:



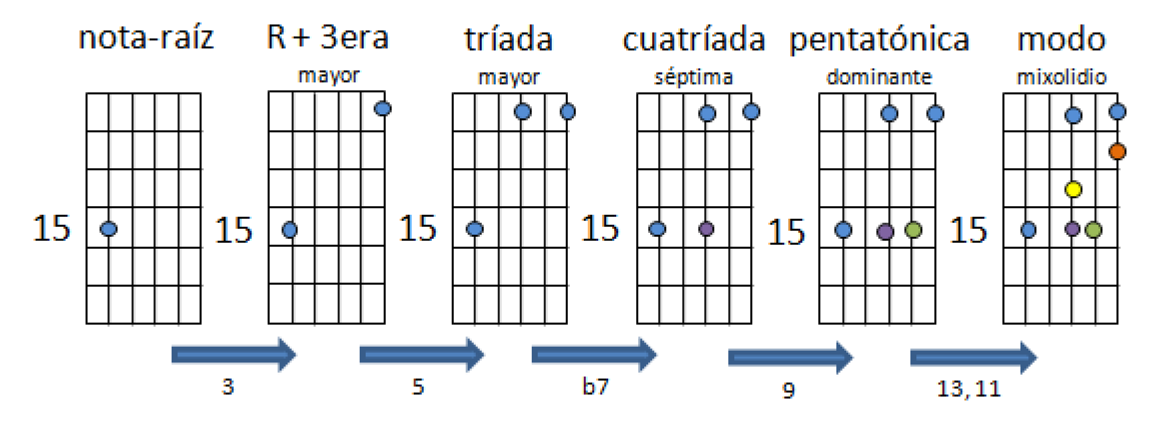
Este C7(9), al no tener ninguna nota en amarillo, tampoco está aprovechando notas de la capa de Modos.
Sin embargo, te recomiendo explorar las muchas otras opciones de acordes que surgen de esta posición.

La tablatura para tocar esto en forma fragmentada:

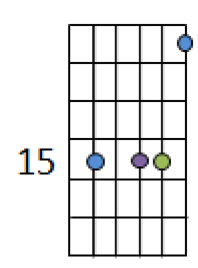


Mixo en quinta izquierda

Próxima posición del modo mixolidio.

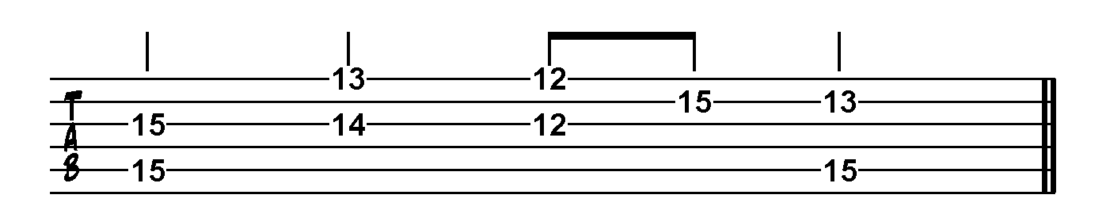


Un lindo acorde:



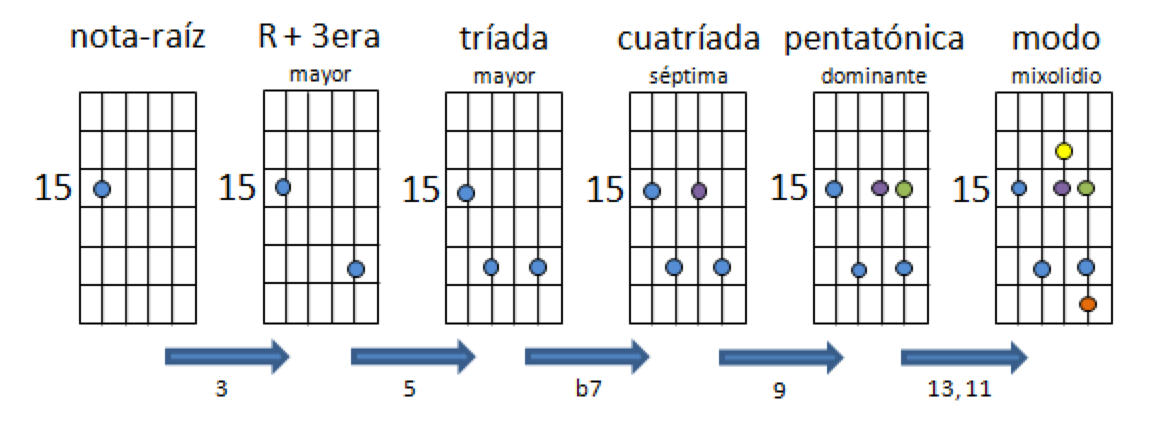
Un lindo voicing de C7(9).

Y, claro, una linda tablatura:

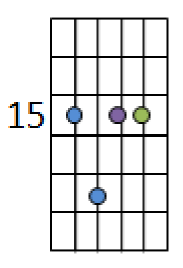


Mixo en quinta derecha

Anteúltima posición de este modo.

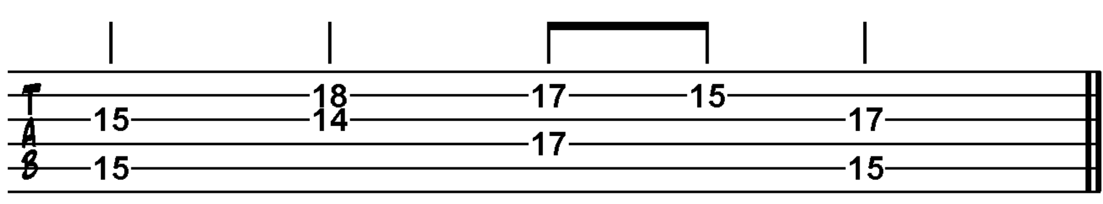


Uno de los acordes que pueden surgir:



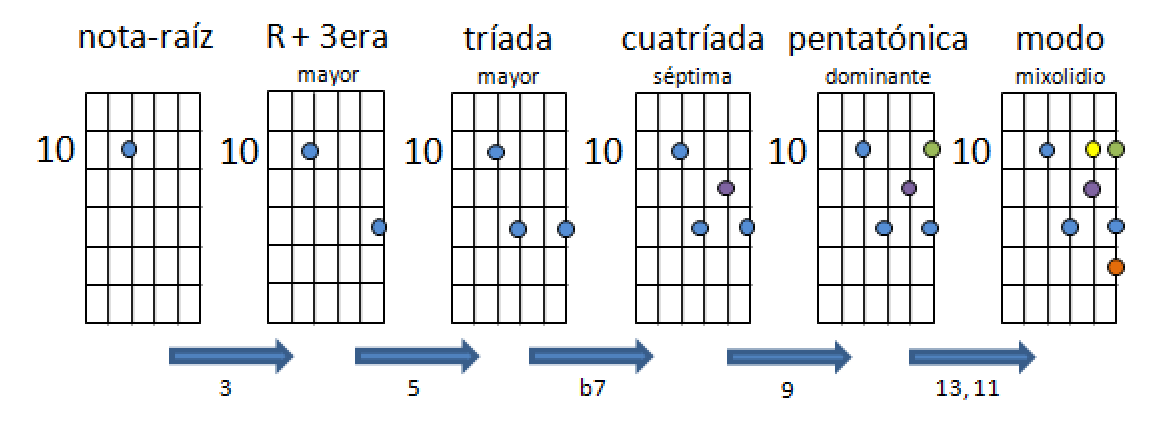
Otro voicing de C7(9).

Esta posición tocada en forma fragmentada:

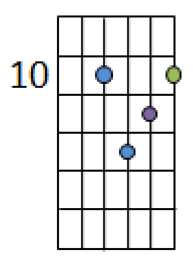


Mixo en cuarta derecha

Hey, ya llegamos a la última posición del modo mixolidio!

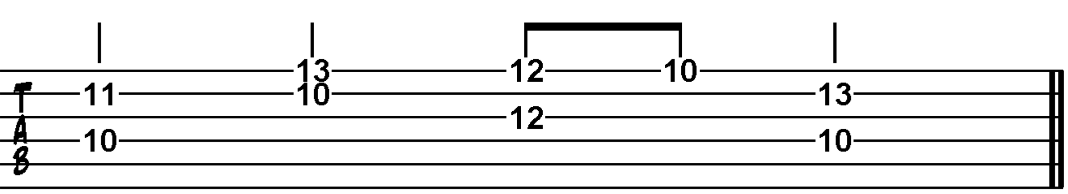


Un acorde posible:



Una buena manera de tocar un C7(9).

Esta posición tocada en forma fragmentada:

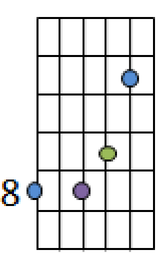


Quizás te estés haciendo la siguiente pregunta:

Por qué los acordes que aparecieron en las posiciones del modo Mixolidio no usaron ninguna de las notas que aparecieron en esta capa de Modos?

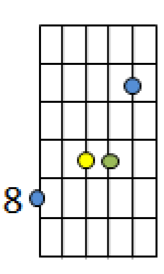
Es una buena pregunta, la verdad.

Por ejemplo, en 6ta izquierda del modo Mixolidio aparece el siguiente acorde, que ya habíamos visto en Pentatónicas…



Voicing de C7(9).

… siendo que podríamos haber incorporado alguna tensión de reposo (en color amarillo), para hacer un voicing que tenga notas de este Modo Mixolidio:



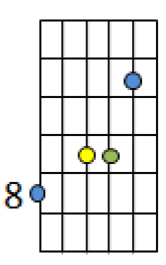
Voicing que podría ser un C7(9,13).

Entonces,

qué hay de malo con este segundo voicing (el de más abajo)?

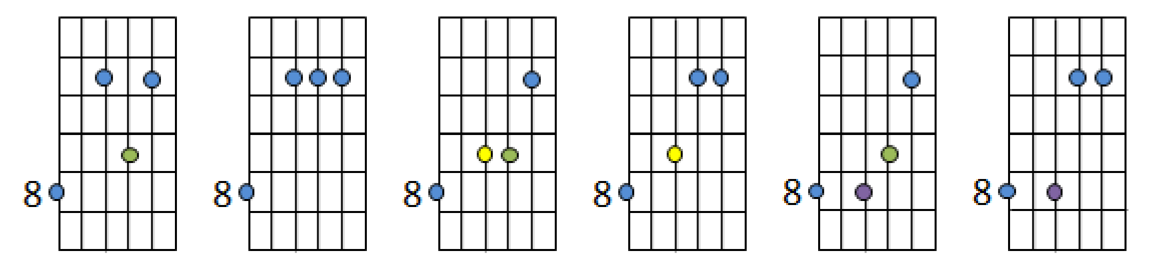
Por supuesto,
ambas opciones estarían muy bien para un C7.

El problema es que tocar un voicing como el siguiente…



… probablemente haga que el oído lo escuche como un Cmaj7, en vez de como un C7. Por lo tanto, aunque es una alternativa válida, no quise ponerla como primera opción. Sin embargo, es interesante explorar todas las combinaciones que surgen de cada posición, ya que cada una tiene un sonido distinto que puede ser exactamente lo que estás buscando para un determinado momento de un tema.

A modo de ejemplo, estos son voicings de C7 que podrían surgir de esta posición:



Todos estos voicings son opciones de 4 notas para un C7. [24]
Algunos sonarán más ambiguos que otros, pero todos funcionarán sobre un C7. Es interesante ver que si todas las notas son *azules* significa que estamos usando únicamente notas de la *Tríada*; si hay una nota *violeta*, es que estamos usando la *Cuatríada*; si hay un nota *verde*, eso corresponde a *Pentatónicas*; por último, si hay una nota color *amarillo*, es que estamos usando una tensión de la capa de *Modos*.

Por lo tanto, por favor no te quedes con la opción de acorde que pongo para cada posición, porque hay muchos otros voicings que vale la pena explorar.

Hablando de explorar, todavía tenemos muchos modos por ver, así que sigamos adelante.

---

[24] No estaría mal también chequear opciones de 2 o 3 notas, cierto?

Diagramas para modo mixo #11

A diferencia de los modos anteriores, este modo no es un determinado grado de una tonalidad mayor… sin embargo, es tan pero tan parecido al modo mixo (solo una nota de diferencia), que se podría decir que es un *modo hermano*.

Este modo sirve para los dominantes sustitutos. Si una progresión era originalmente G7 yendo a Cmaj7, el dominante sustituto de G7 es un Db7. Ese Db7, como dominante que resuelve bajando un semitono, lleva mixo #11.

Otros ejemplos:

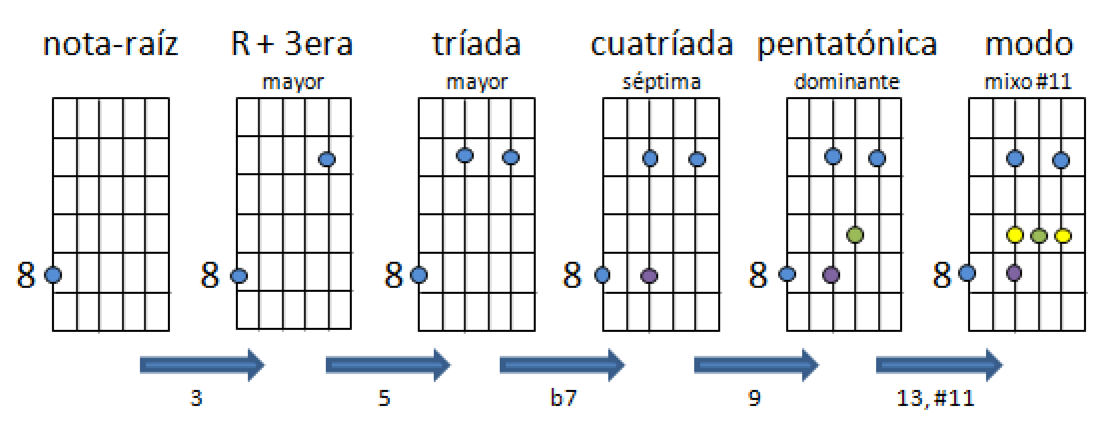
- Ab7 que va a Gmaj7, lleva modo Ab mixo #11.
- Ab7 que va a Gm7, lleva modo Ab mixo #11.
- Ab7 que va a G7, lleva modo Ab mixo #11.

Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde	Tensiones de reposo	Tensiones de paso
7(#11)	Mixolidio #11	R, 3, 5, b7	9, 13, #11	-

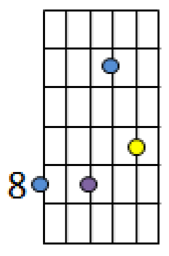
Todas las notas del modo mixo #11 pueden ser usadas para formar acordes.

Mixo #11 en sexta izquierda

Primera posición para este modo mixo sostenido 11.

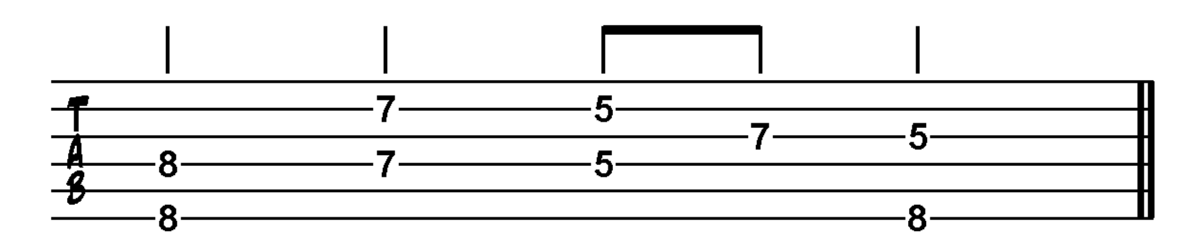


Uno de los muchos acordes posibles:



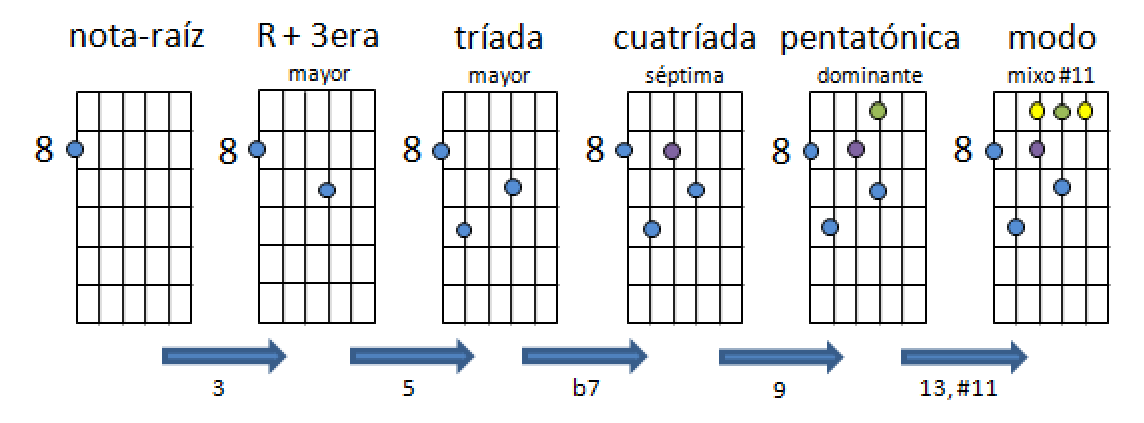
Un C7(#11), que tiene duplicada la nota-raíz en tercera cuerda.

Esta posición tocada en forma fragmentada:

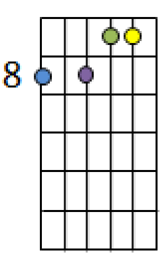


Mixo #11 en sexta derecha

Segunda posición del modo mixo #11.

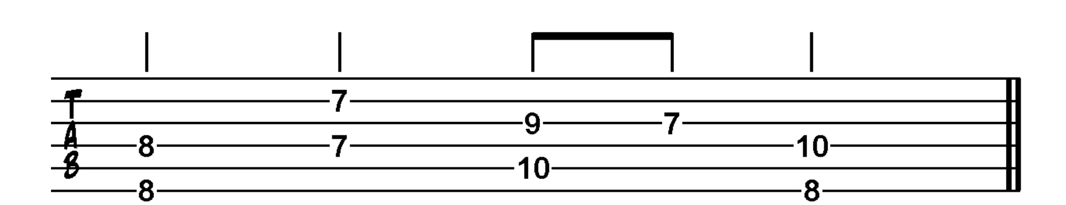


Un acorde posible:



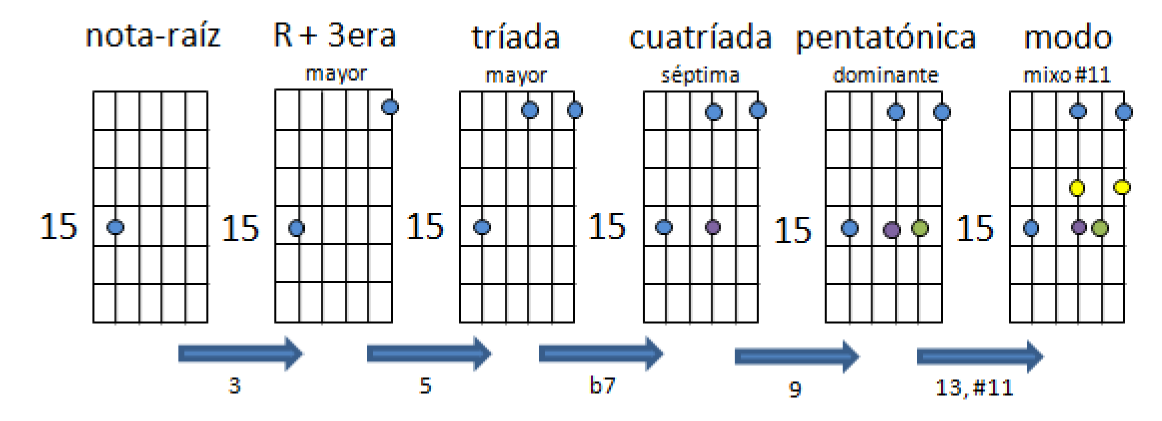
Un muy completo C7(9,#11).

La forma fragmentada:

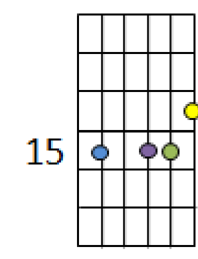


Mixo #11 en quinta izquierda

Próxima posición para este modo.

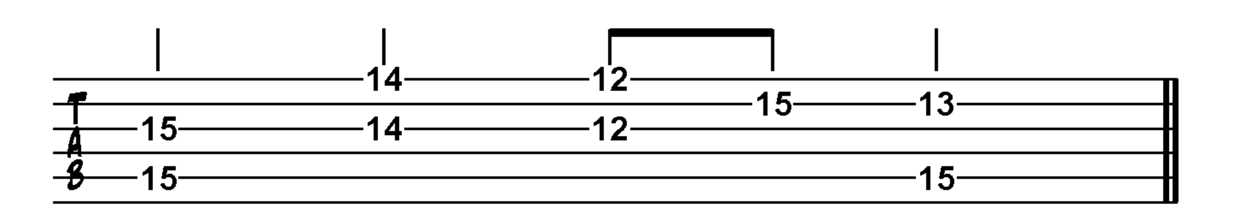


Un acorde que se desprende de esta posición:



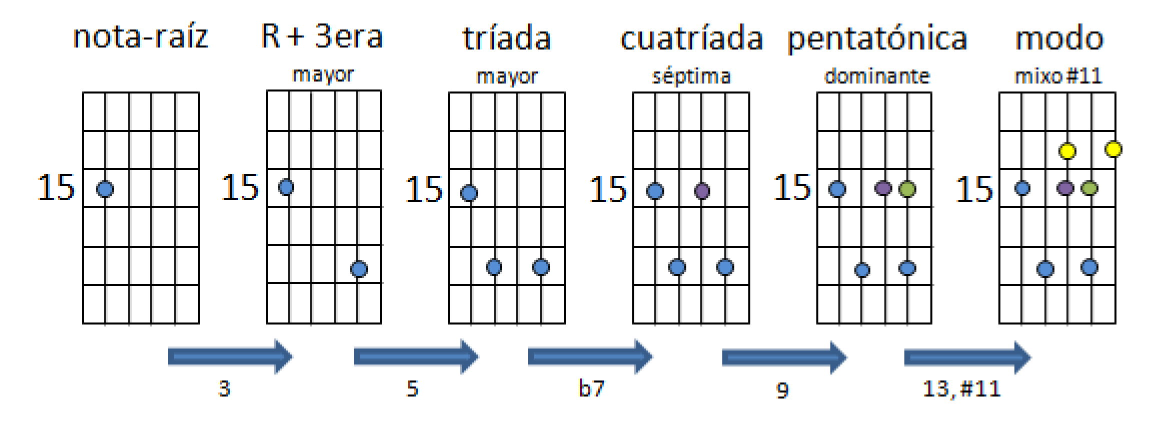
Un voicing muy útil para un C7(9,#11).

La tablatura correspondiente:

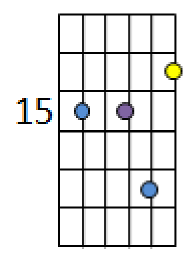


Mixo #11 en quinta derecha

Seguimos adelante con la próxima posición de mixo #11.

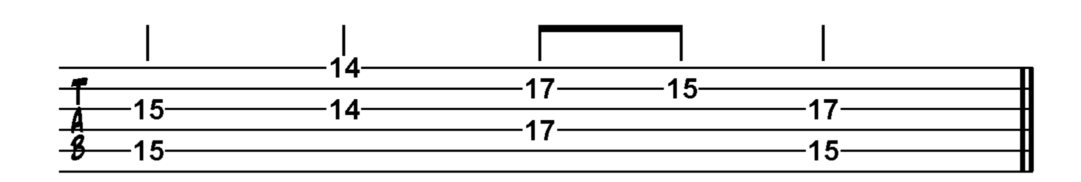


Un acorde:



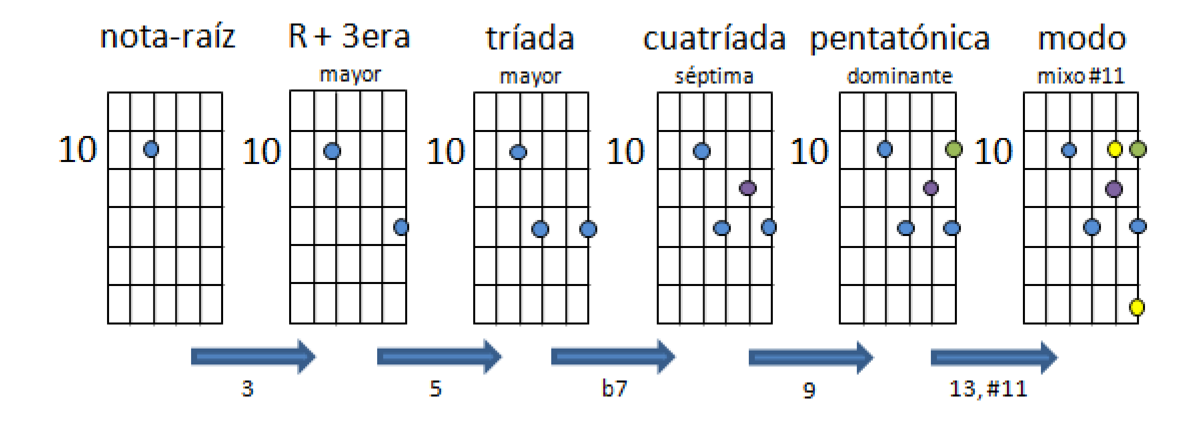
Voicing para C7(#11) que, a diferencia de los voicings de las posiciones anteriores, tiene incluida la importante 3era mayor.

Una tablatura:

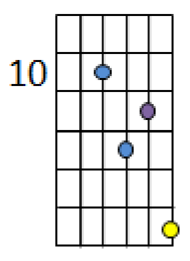


Mixo #11 en cuarta derecha

Última posición.

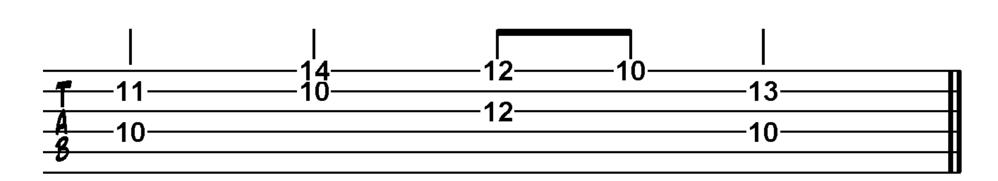


A ver qué te parece este acorde?



Nuevamente sin 3era mayor, un voicing de C7(#11).

Esta posición tocada en forma fragmentada:





Diagramas para modo mixo b9#9b13

El *modo mixo bemol nueve sostenido nueve bemol trece* no es un determinado grado de la escala mayor… se podría decir que es un "experimento de laboratorio", que necesitamos para resolver ciertas cuestiones armónicas.

Esta escala tiene 8 notas, y sirve para acordes dominantes que resuelven a acordes menores por 4ta ascendente. Suena complicado, y nada mejor que algunos ejemplos para aclarar el panorama: C7 que va a Fm7 lleva DO mixob9#9b13; G7 que va a Cm7, lleva SOL mixo b9#9b13.

Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde	Tensiones de reposo	Tensiones de paso
7(b9)	Mixolidio b9 #9 b13	R, 3, 5, b7	b9, #9	11, b13

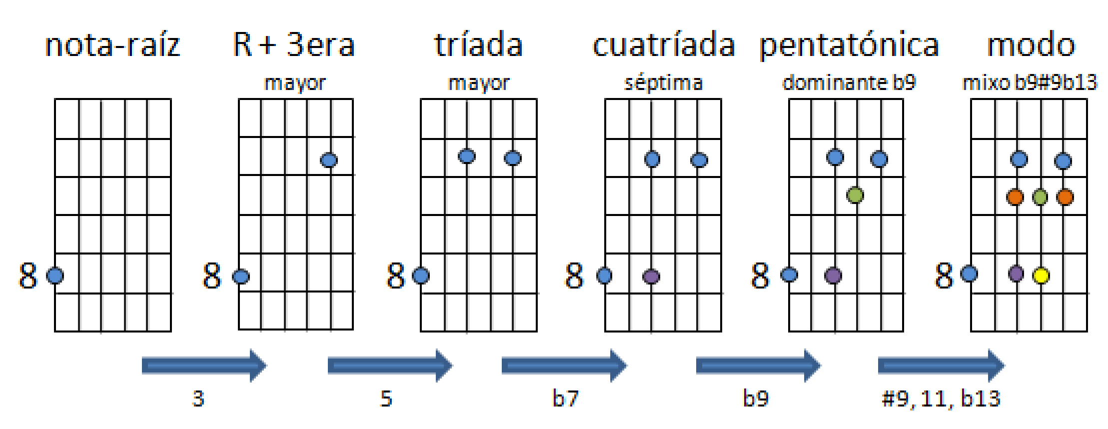
Así que sumamos la 9na menor, la 9na aumentada, la 11na justa y la 13na menor. La 9na menor genera una disonancia con la tónica, que generalmente querríamos evitar; sin embargo, los dominantes son naturalmente mugrientos y este tipo de sonido funciona perfectamente.

Ah, otra cosita…

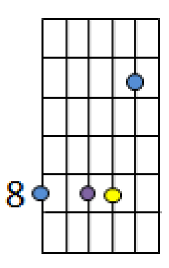
También podés usar este modo para resolver a un acorde mayor. Sería una alteración del dominante, lo cual agrega un interesante grado de pimienta. Entonces si tenés un G7 que va a Cmaj7, que normalmente llevaría el modo de SOL mixo, podés *hacerte el picante* y usar SOL mixo b9#9b13. Es un sonido interesante.

Mixo b9#9b13 en sexta izquierda

Primera posición para este modo de 8 notas.

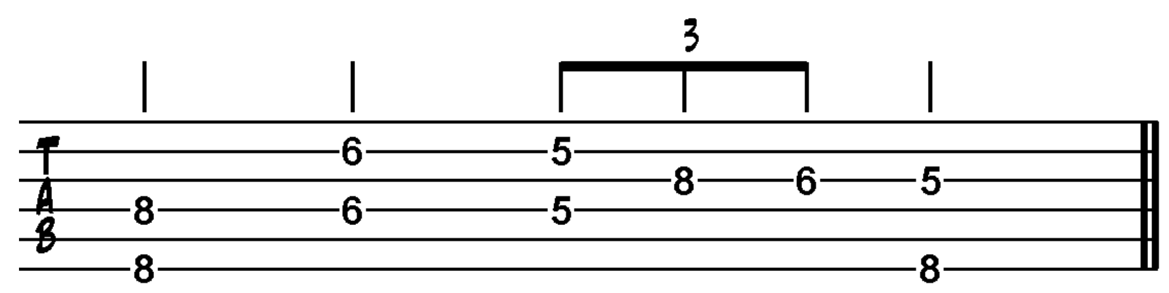


Uno de los muchos locos acordes que pueden surgir de esta posición:



C7(#9), con una interesante disonancia entre la 9na aumentada y la 3era mayor del acorde.
Generalmente estos sonidos no serían los más apropiados, pero en un dominante funcionan realmente bien… aunque, claro, sin dudas suena picante!

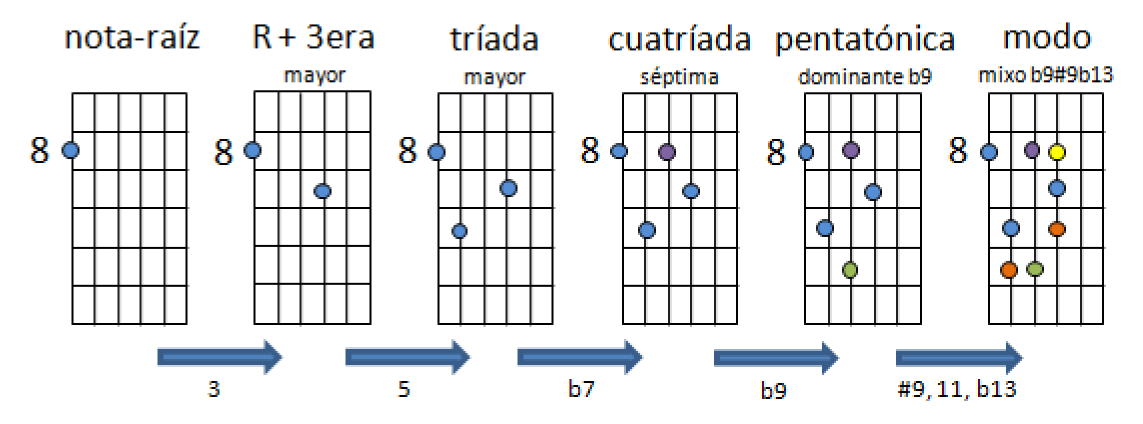
Como este modo tiene ocho notas, verás que la tablatura tiene un ritmo ligeramente distinto a los modos anteriores:



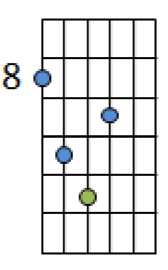
El ritmo sería "un, dos, tres-y-y, cua". "tres-y-y" corresponde a un tresillo de corcheas.
Es decir, el ritmo de este compás es lo mismo que hacíamos antes, pero ahora con tres notas entre el tercer y cuarto tiempo.

Mixo b9#9b13 en sexta derecha

Nota-raíz en sexta cuerda con mano hacia la derecha para el extraño modo mixo bemol nueve sostenido nueve bemol trece.

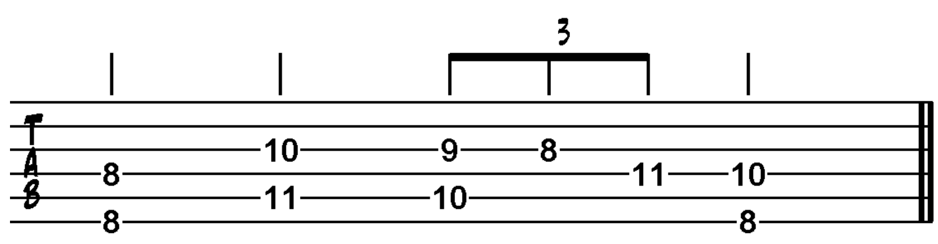


Un acorde posible:



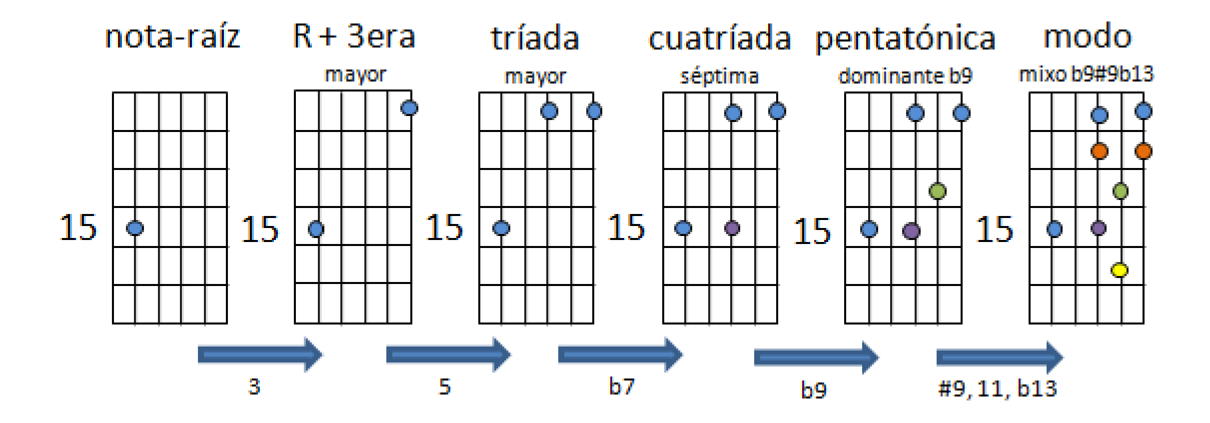
Voicing para un C7(b9).

Esta posición tocada en forma fragmentada:

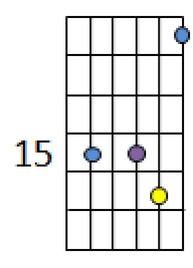


Mixo b9#9b13 en quinta izquierda

Próxima posición.

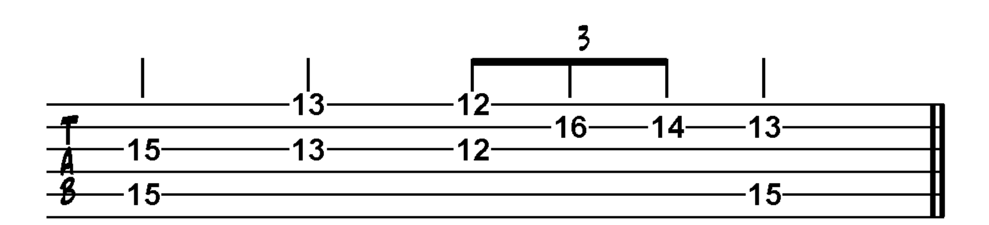


Otro acorde con la poderosa –pero interesante!- disonancia entre la 9na aumentada y la 3era mayor:



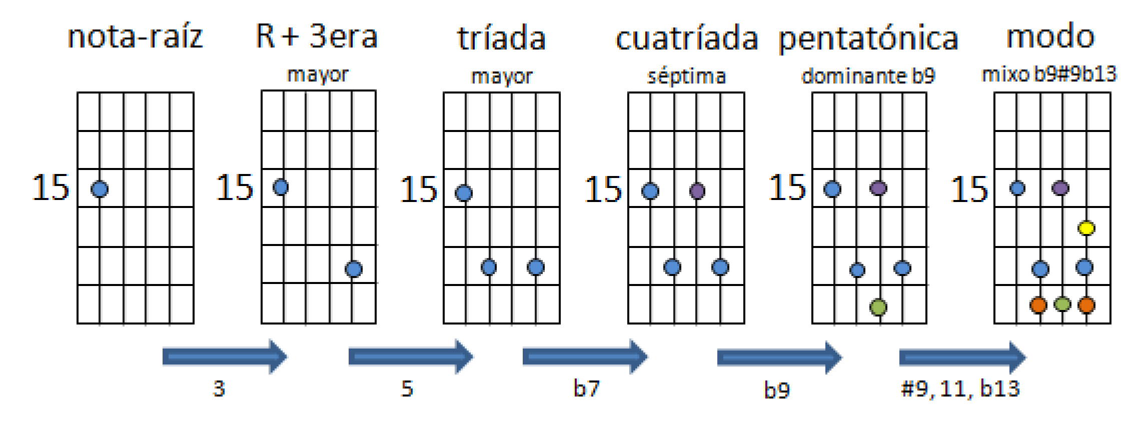
Ante ustedes, un C7(#9)!

La tablatura correspondiente:

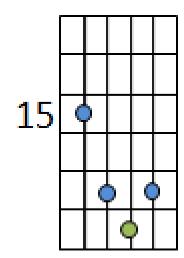


Mixo b9#9b13 en quinta derecha

Seguimos avanzando con este modo que tan bien resulta para resolver a acordes menores.

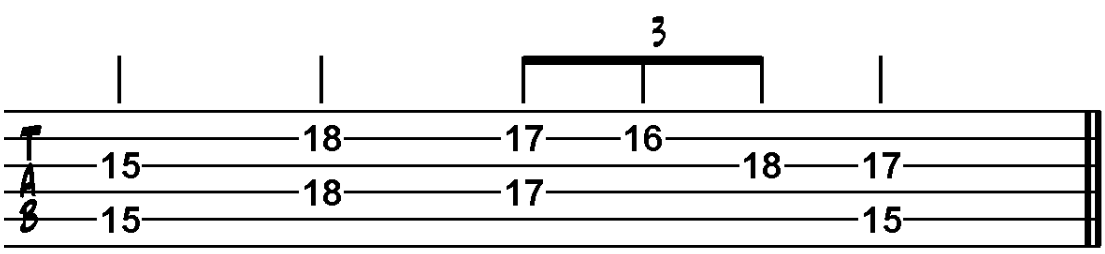


Un acorde posible:



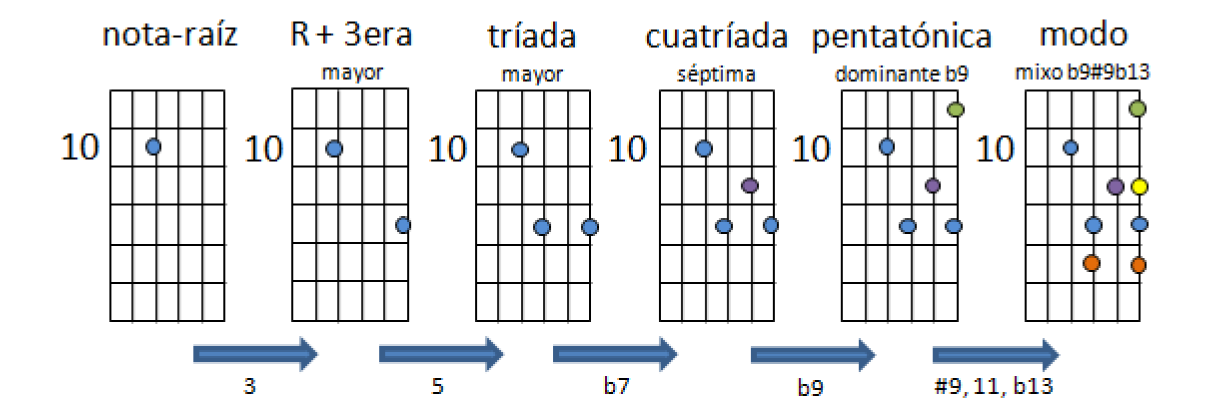
Voicing para C7(b9). Generalmente evitamos el intervalo de "novena menor", pero en los dominantes esta disonancia funciona muy bien.

Esta posición tocada en forma fragmentada:

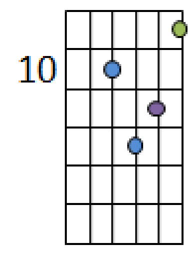


Mixo b9#9b13 en cuarta derecha

Por favor no te emociones cuando te diga esto, pero... ésta es la última posición del último modo mayor que veremos. Muy fuerte.

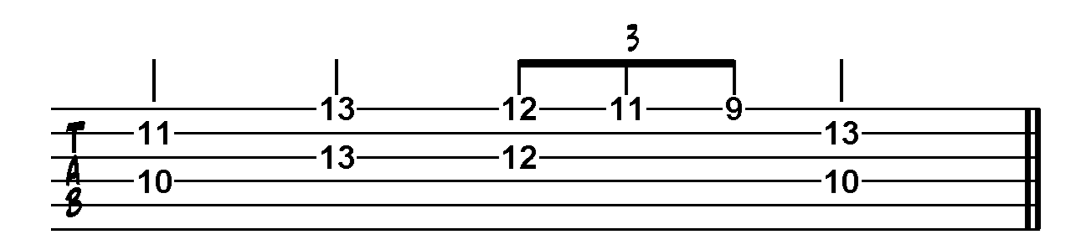


Un acorde que surge de esta posición:



Un tremendo voicing para C7(b9).

Y la última tablatura de este modo:



Diagramas para modo eólico

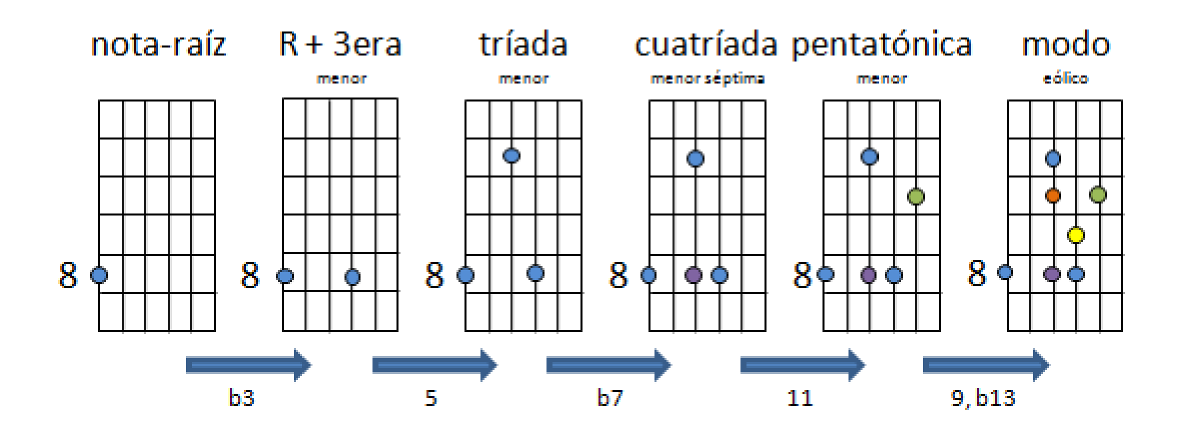
El modo eólico es lo que suelen llamar la escala "menor natural". Es decir, la "escala menor más normal de todas". Es el 6to grado de la escala de DO. Por lo tanto, **en la tonalidad de DO, es el modo que surge a partir de LA**. Si quisieras un DO eólico, deberías usar la escala de MIb.

Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde	Tensiones de reposo	Tensiones de paso
m7	Eólico (6to grado)	R, b3, 5, b7	11, 9	b13

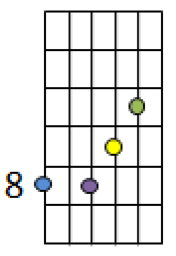
Estaremos sumando la 9na mayor –tensión de reposo- y la 13na menor –tensión de paso-.

Eólico en sexta izquierda

Primera posición para el primero de los modos menores.

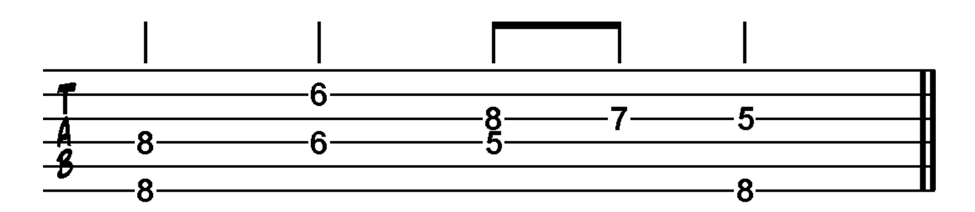


Un acorde posible para esta posición:



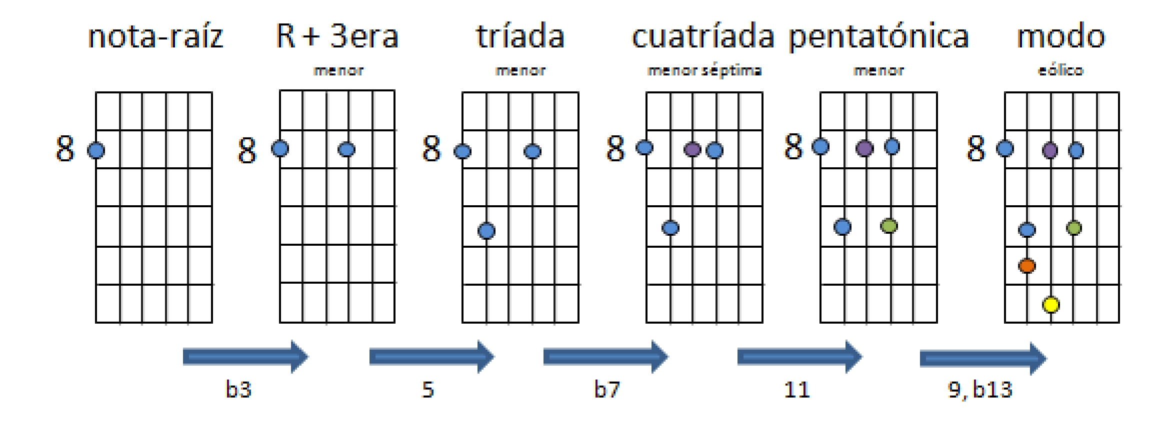
Aunque podríamos decir que éste es un Cm7(9,11),
vale aclarar que no tiene 3era menor y por lo tanto es un poco ambiguo.

Esta posición en forma fragmentada:

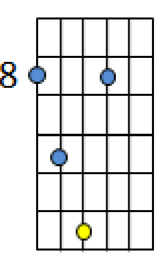


Eólico en sexta derecha

Próxima posición del modo eólico.

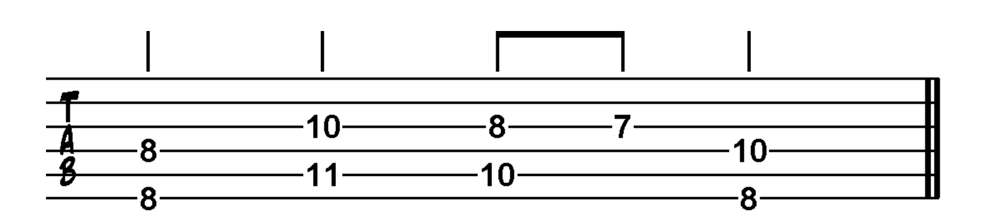


Un acorde posible:



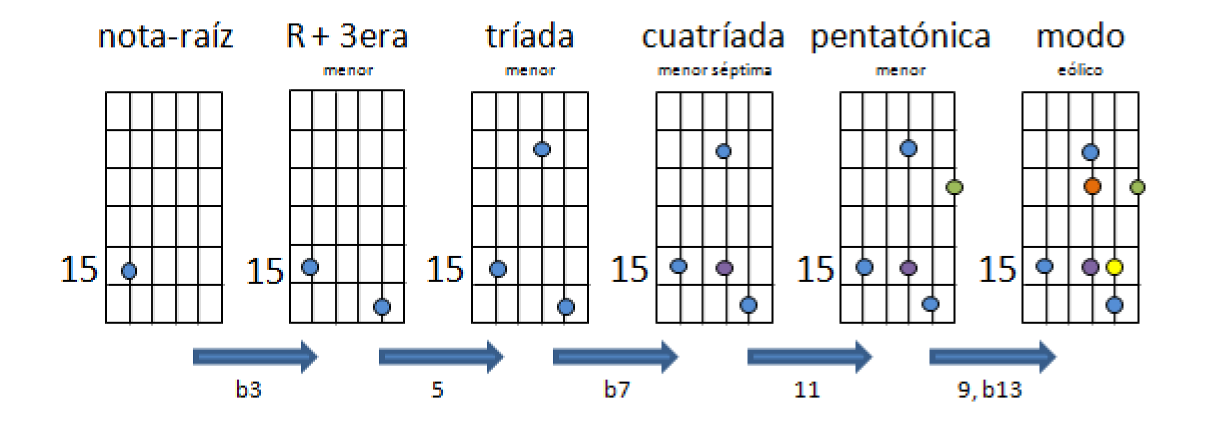
Me encanta este Cm7(9), ya que se genera una sabrosa disonancia entre la 3era menor y la 9na mayor del acorde.

Esta posición en forma fragmentada:

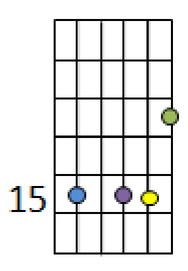


Eólico en quinta izquierda

Avanzamos hacia, por supuesto, la próxima posición.

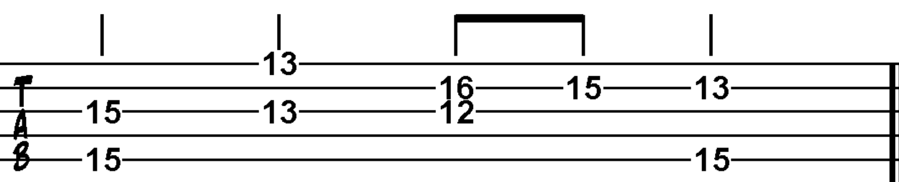


Un acorde que surge de todo esto:



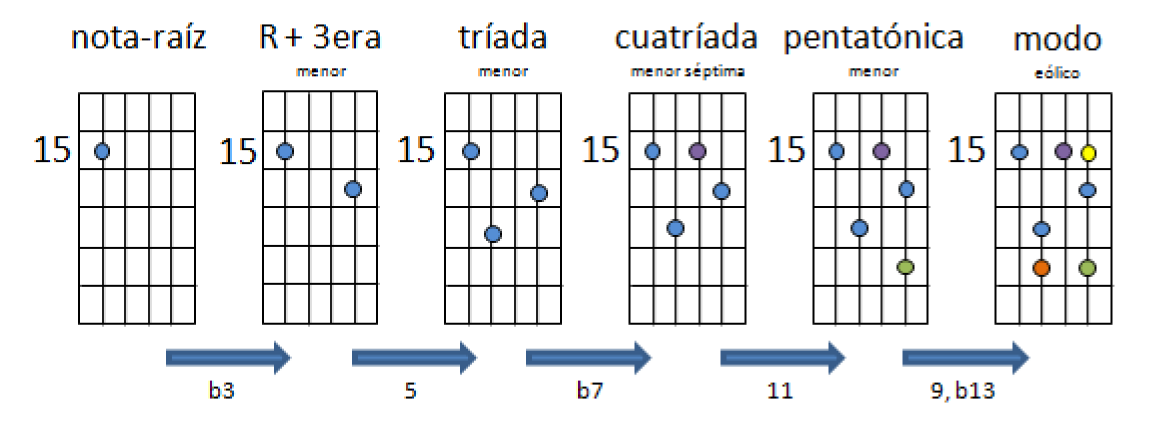
Otro voicing de Cm7(9,11) que no tiene 3era menor.

La tablatura para tocar esto en forma fragmentada:

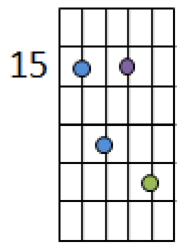


Eólico en quinta derecha

Anteúltima posición de este modo.

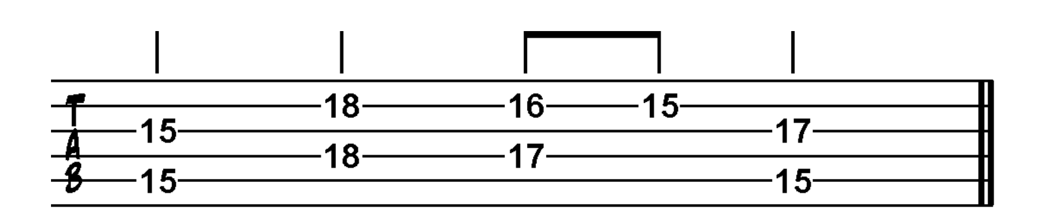


Un acorde:



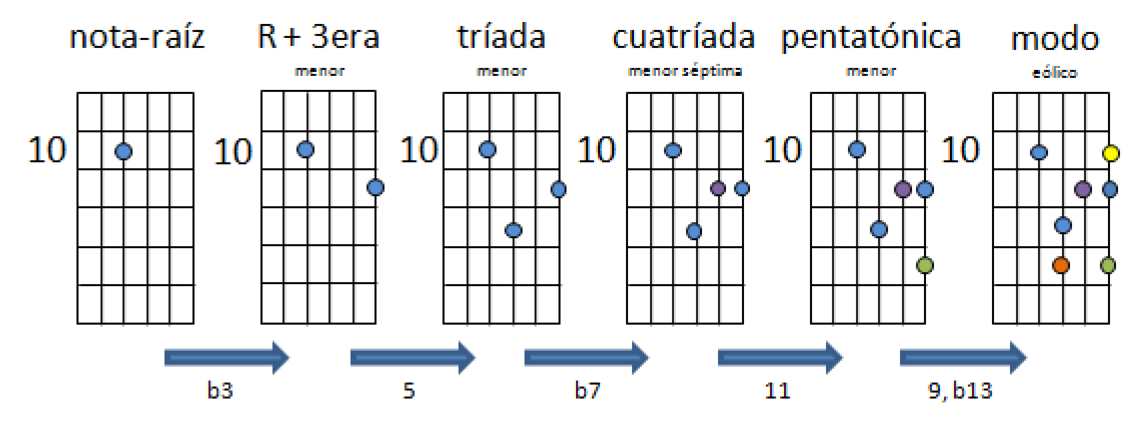
Un voicing de Cm7(11). Al igual que los anteriores, no tiene 3era menor; lo interesante es que la 11na caracteriza a los acordes menores, entonces el oído puede adivinar correctamente el tipo de este acorde.

Una tablatura:

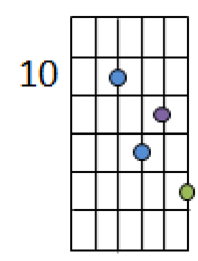


Eólico en cuarta derecha

Y se nos terminó este modo, nomás.

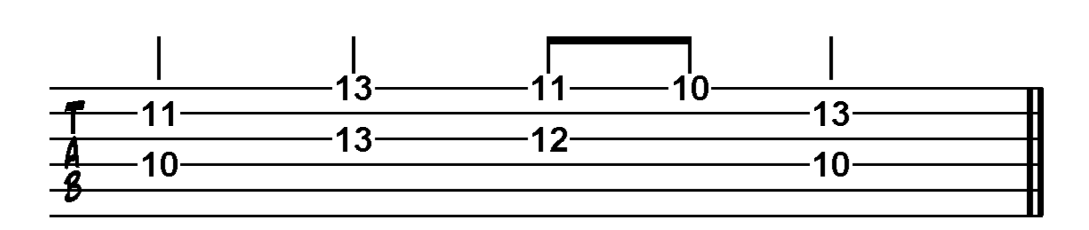


Un acorde que surge de esta posición:



Otro voicing de Cm7(11), muy parecido al de la posición anterior.

La correspondiente tablatura:



Diagramas para modo dórico

El modo dórico es el **2do grado** de la armonización de la escala mayor. En la **tonalidad de DO, el RE sería dórico**. Si quisieras un DO dórico, necesitarías la tonalidad de SIb.

Es una escala muy usada.
De hecho, los temas que son "un largo rato en un mismo acorde menor" suelen llevar modo dórico. Es decir, si te ves envuelto en una jam session y dicen "toquemos en RE menor", es una apuesta segura decir que están hablando de RE dórico.

Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde	Tensiones de reposo	Tensiones de paso
m7	Dórico (2do grado)	R, b3, 5, b7	11, 9	13

Verás que la 13na es una tensión de paso. "Por qué!?", preguntará el lector atento.
"Las tensiones son de paso cuando forman una novena menor con una nota del acorde… y la 13na mayor no hace conflictos con la 5ta; la 13na *menor* sería problemática pero, oh dios mío, la 13na mayor debería ser una tensión de reposo!".

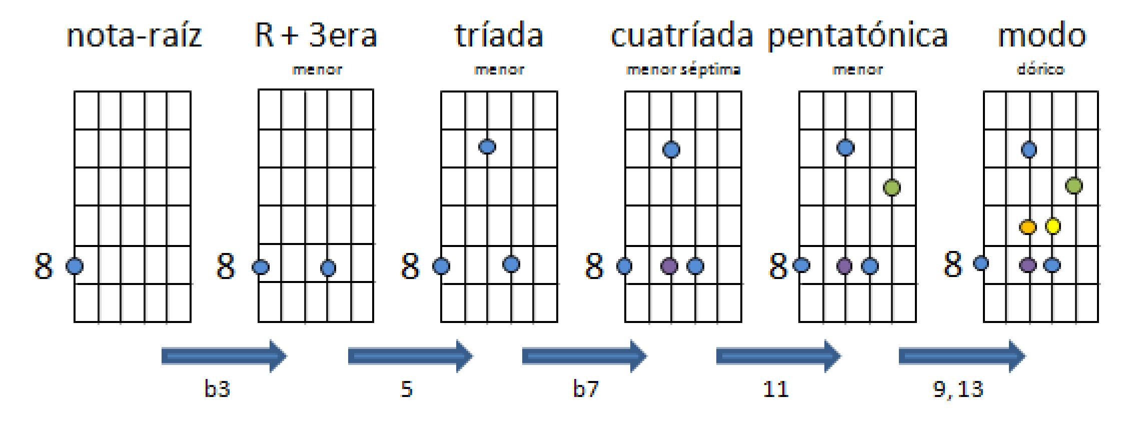
Ese lector, atento y emocionado, claramente tiene razón. *Este es el único caso en el que una tensión es de paso (en vez de ser de reposo), aun sin formar una novena menor con una nota del acorde.* La razón por la que no queremos usar la 13na mayor para formar acordes es que forma un tritono con la 3era menor, y eso hace que el acorde suene "demasiado dominante".

Es decir, un Dm7 con 13na mayor sonaría casi igual a un G7.
Lo cual está perfecto, pero hace que el acorde no suene en forma tan nítida (por supuesto hay muchos usos para un Dm7(13), o para cualquier acorde).

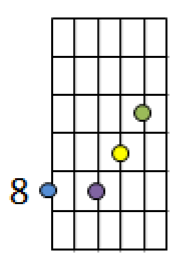
Ok…
para pasar de la pentatónica menor al modo dórico, se suma la 9na mayor –tensión de reposo- y la 13na mayor –generalmente una tensión de paso-.

Dórico en sexta izquierda

Primera posición de este tan usado modo.

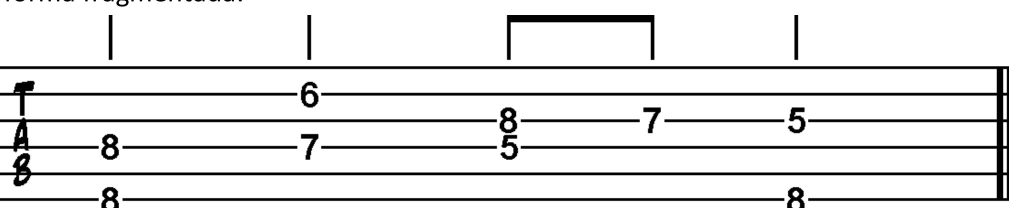


Un acorde que surge de esta posición:



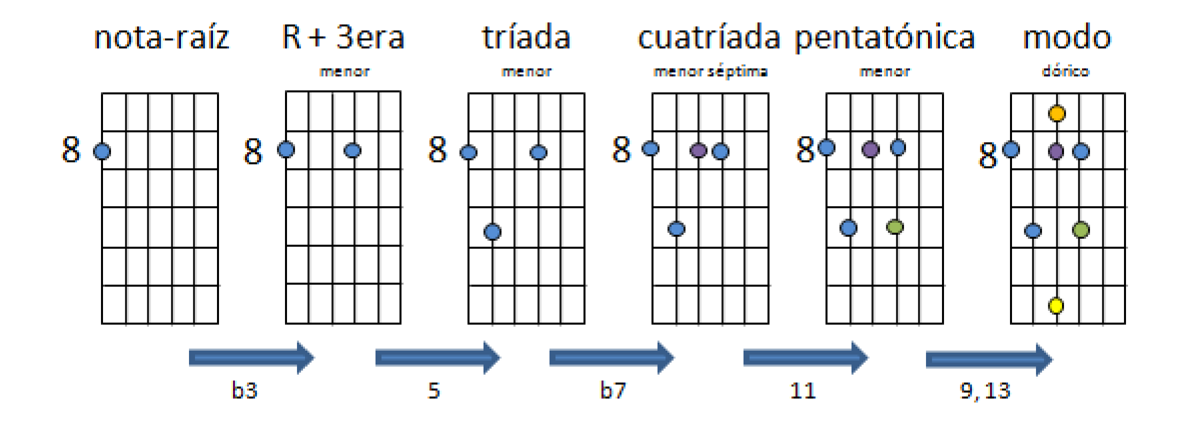
Cm7(9,11), sin incluir la 3era menor.

La tablatura para tocar esta posición en forma fragmentada:

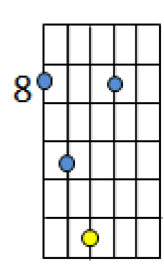


Dórico en sexta derecha

Próxima posición.

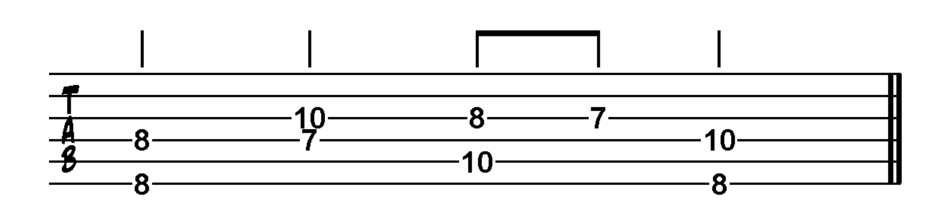


Un acorde en este lugar del mango para este modo:



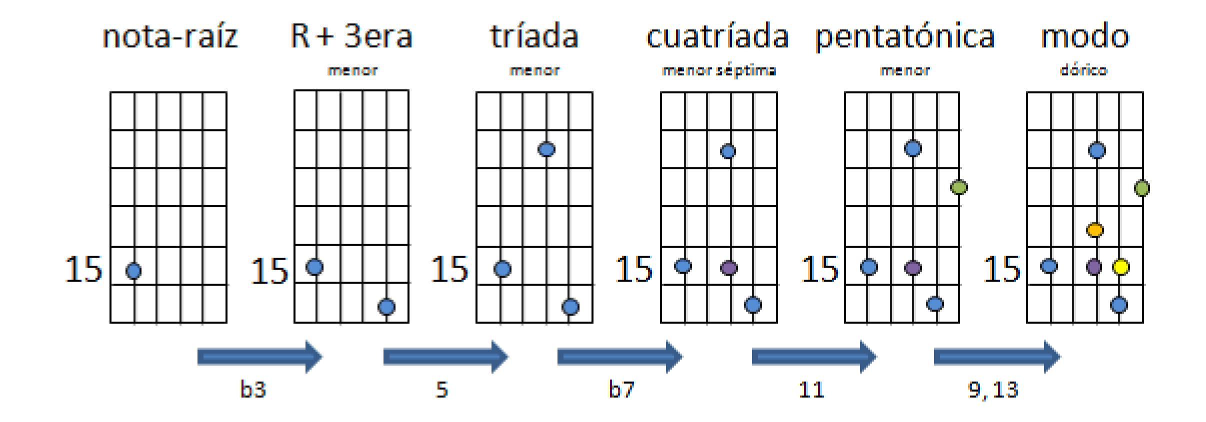
Un divino Cm7(9).

... y la tablatura:

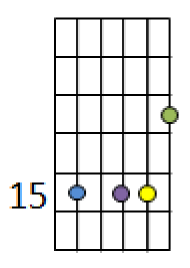


Dórico en quinta izquierda

Con la nota-raíz en quinta cuerda y la mano yendo hacia el clavijero, el modo dórico luce así:

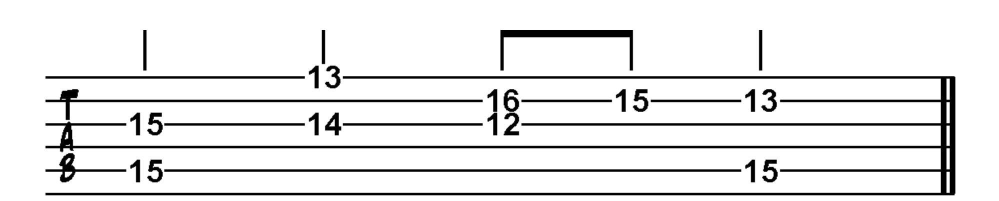


Un acorde:



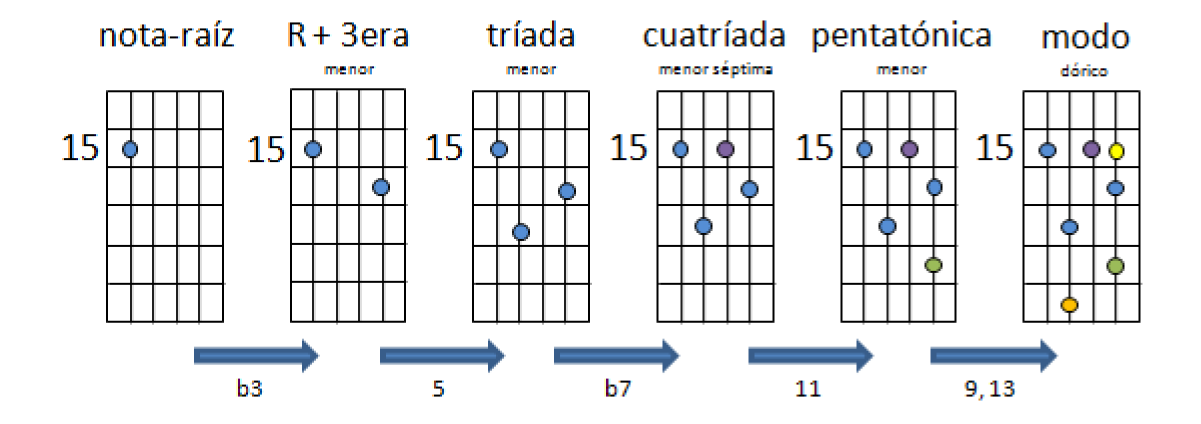
Voicing para Cm7(9,11).

Una tablatura:

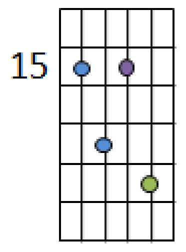


Dórico en quinta derecha

Anteúltima posición de este modo.

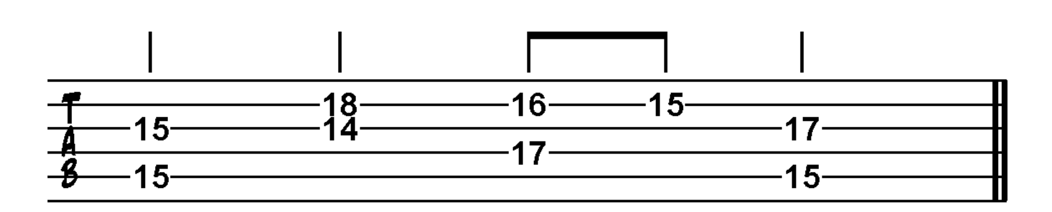


Acorde que sale de todo esto:



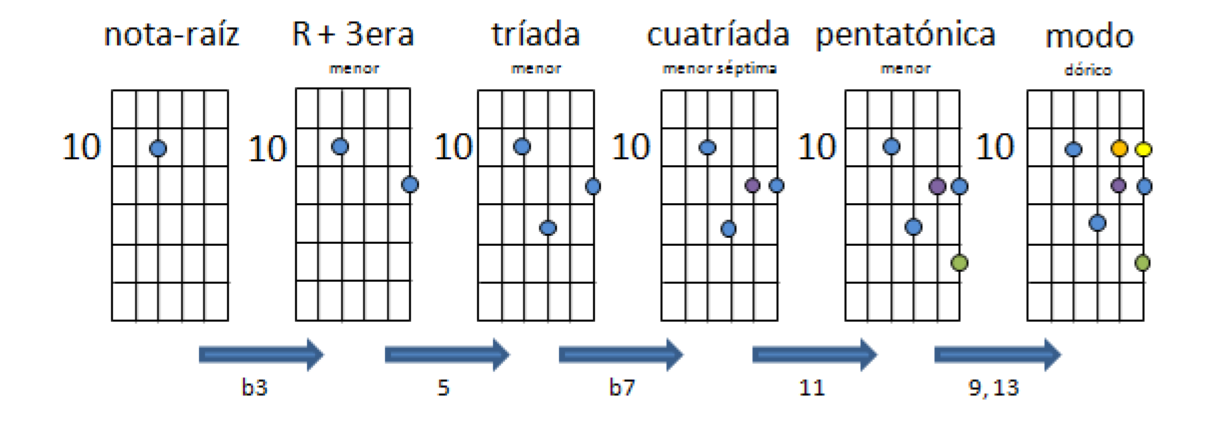
Voicing para un Cm7(11).

Y la tablatura que sale de acá mismo:

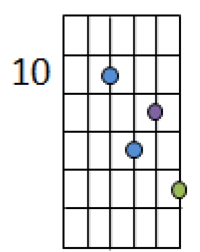


Dórico en cuarta derecha

Última posición del querido modo dórico.

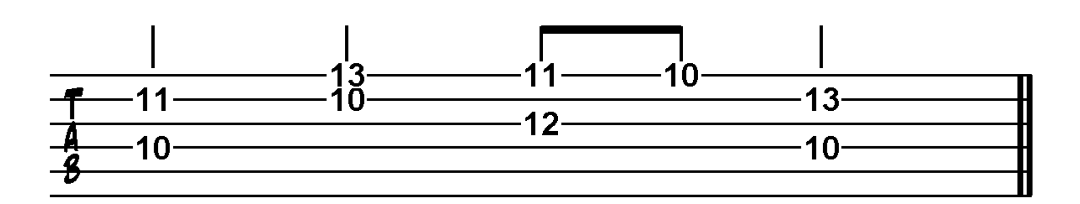


Acorde:



Otro voicing de Cm7(11).

Tablatura:



Diagramas para modo frigio

El exótico modo frigio. Es el **3er grado** de la armonización de la escala mayor. **En la tonalidad de DO**, es el modo que surge a partir al tomar **la nota MI** como nota-raíz. Si quisieras un DO frigio, necesitarías la escala de LAb mayor.

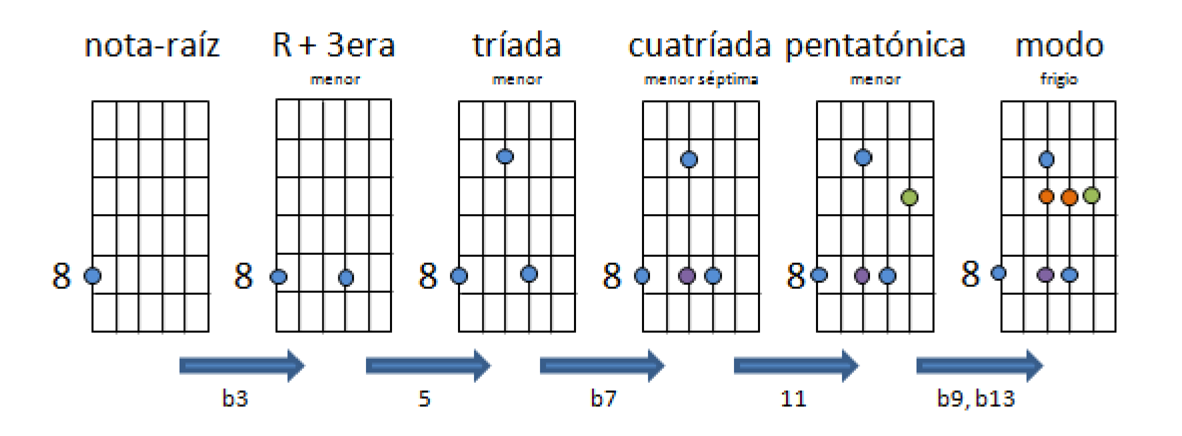
Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde	Tensiones de reposo	Tensiones de paso
m7	Frigio (3er grado)	R, b3, 5, b7	11	b9, b13

Estamos sumando, en relación a la pentatónica menor, la 9na menor y la 13na menor; ambas tensiones de paso. Como verás, es lo mismo que el modo eólico pero con 9na menor en vez de 9na mayor. Por lo tanto, a la hora de tocar acordes podés pensarlo como un "eólico sin 9na". Esto es porque este acorde no tiene 9na mayor, sino 9na menor, y esta nota no puede usarse para formar acordes.

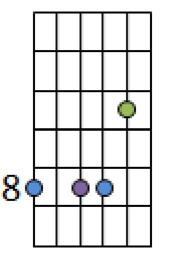
Por lo tanto, a la hora de formar acordes, es simple: frigio es igual a eólico pero sin tocar ningún tipo de 9na.
Simplifica las cosas, lo cual es bueno porque el modo frigio no es el modo más popular del mundo… o al menos de cierta parte del mundo (es mucho más usado en música con influencia española o arábica).

Frigio en sexta izquierda

Primera posición para este modo.

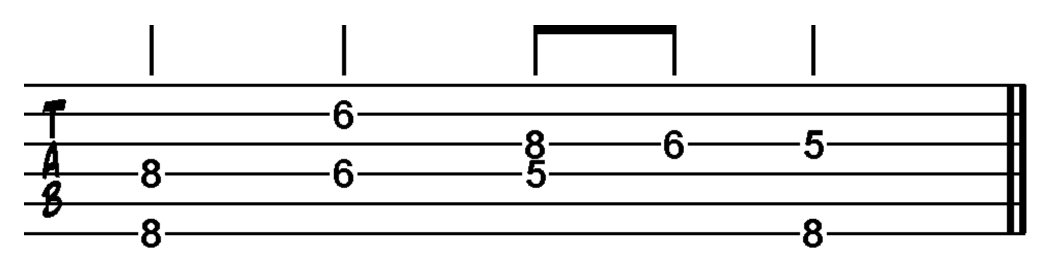


Un acorde para esta posición:



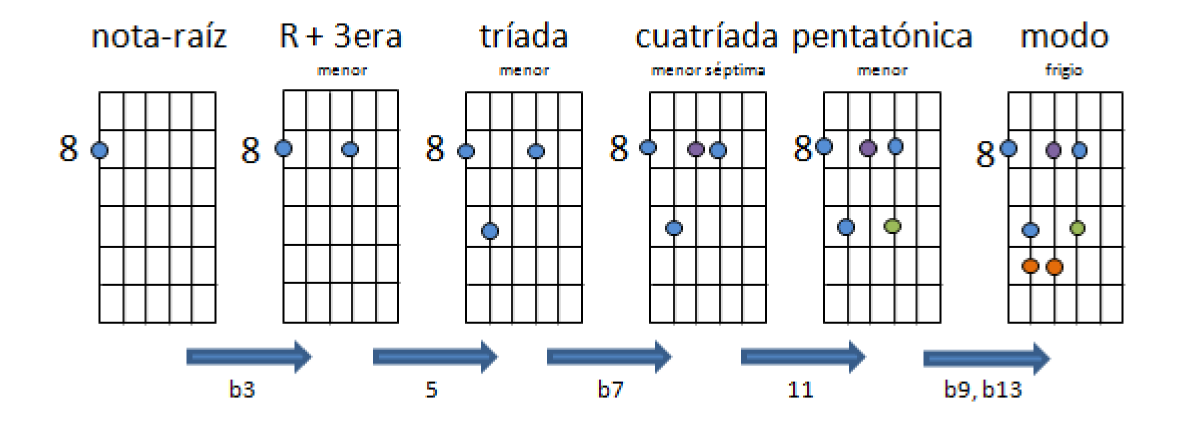
Voicing para Cm7(11).

Tablatura para tocar esta posición en forma fragmentada:

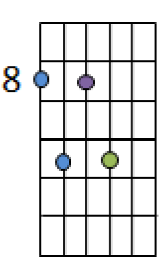


Frigio en sexta derecha

Próxima posición.

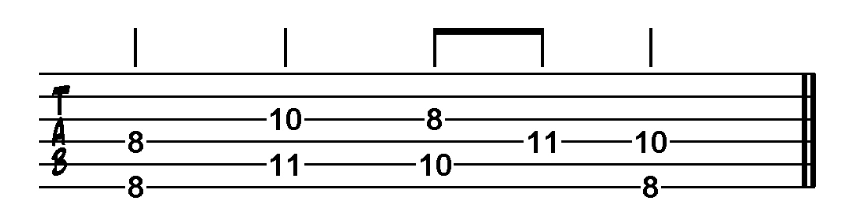


Un acorde:



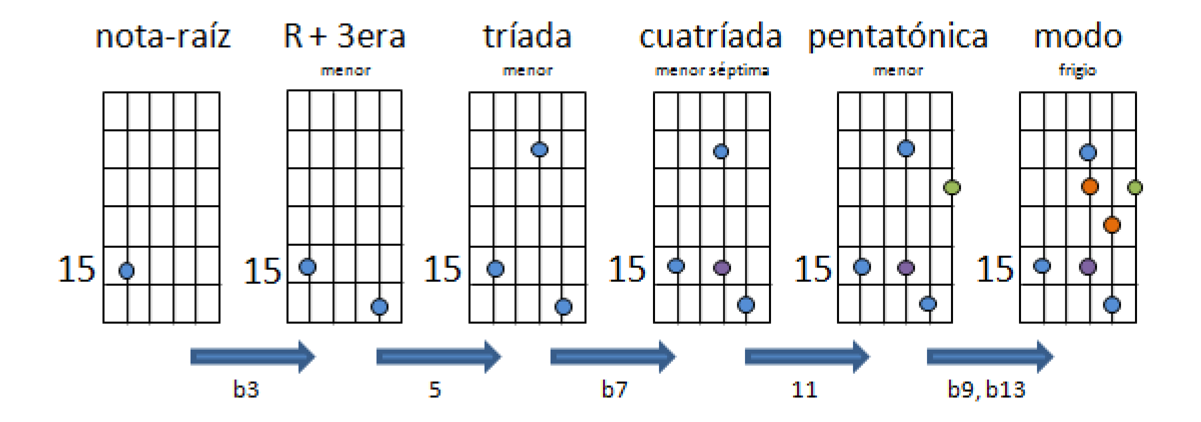
Un simpático Cm7(11).

Una tablatura:

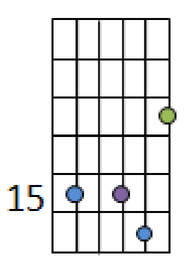


Frigio en quinta izquierda

Seguimos adelante con este modo de sonido españolesco/arábico.

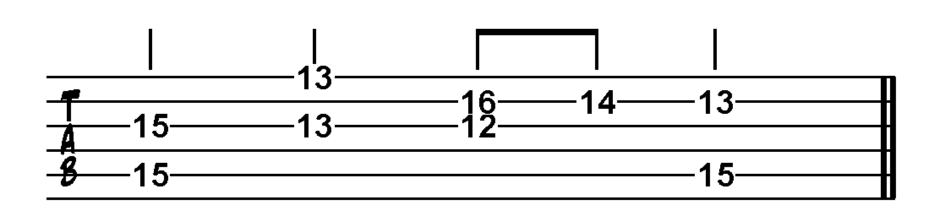


Acorde para esta posición:



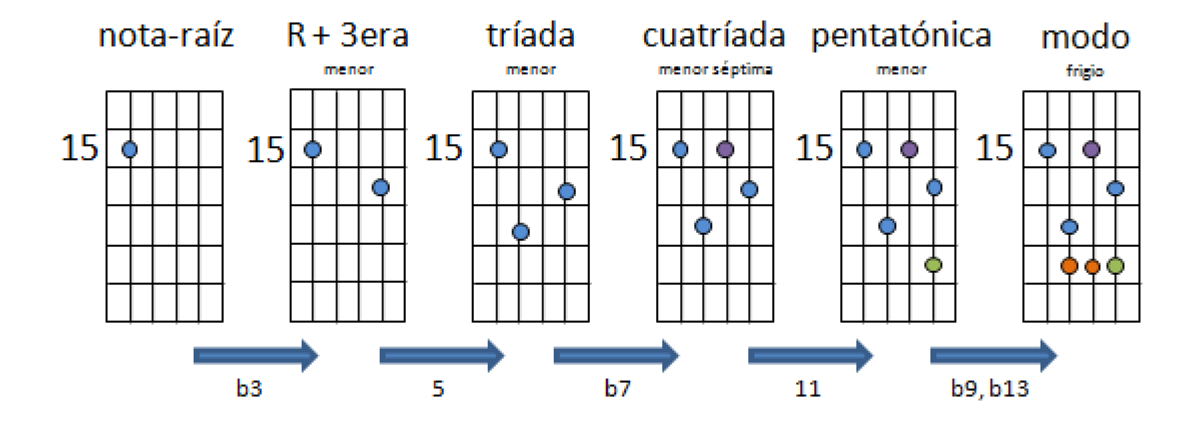
Voicing de Cm7(11), con un sonido muy interesante.

Tablatura de este lugar del mango:

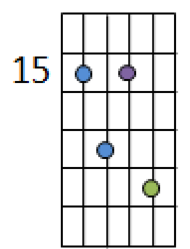


Frigio en quinta derecha

Anteúltima posición.

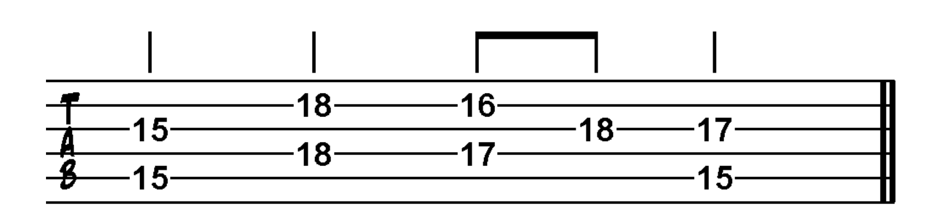


Acorde:



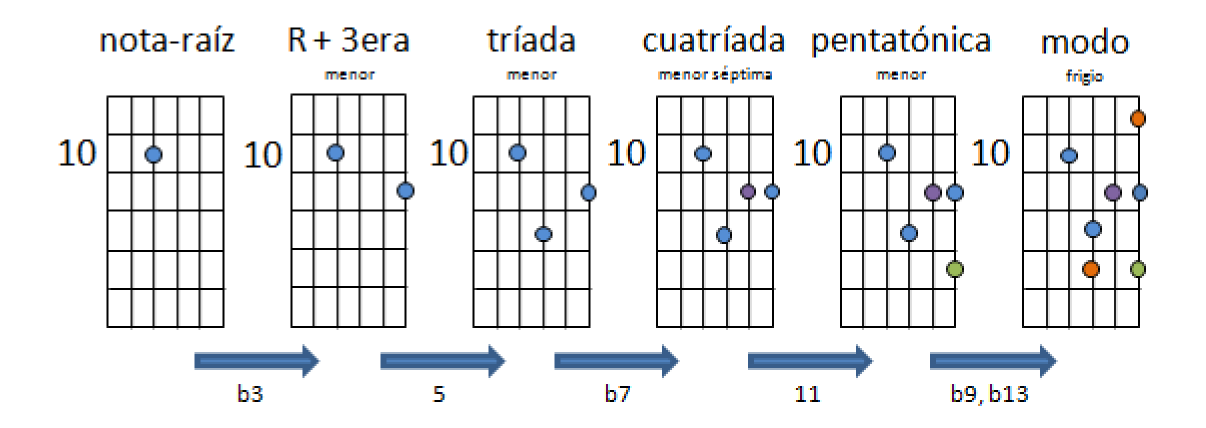
Voicing de Cm7(11).

Tablatura:

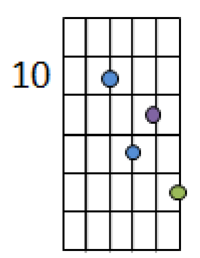


Frigio en cuarta derecha

Y nos despedimos del modo frigio con esta posición.

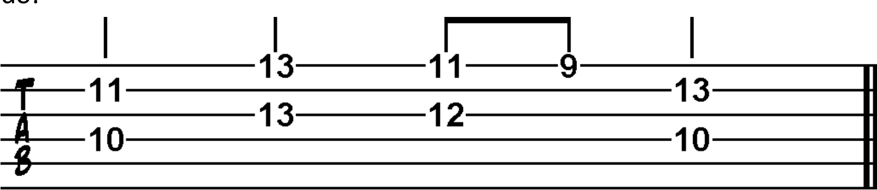


Acorde de esta última posición:



Y otro voicing más para Cm7(11).

Y la última tablatura fragmentada de este modo:



Diagramas para modo locrio

El favorito de todos, el modo locrio! Modo poco útil, pero útil de todos modos. Así como una cadena es tan débil como su eslabón más débil, el conocimiento de la armonía está limitado por aquel acorde que menos conocemos. Generalmente, se trata de ese m7(b5), al que le corresponde el modo locrio.

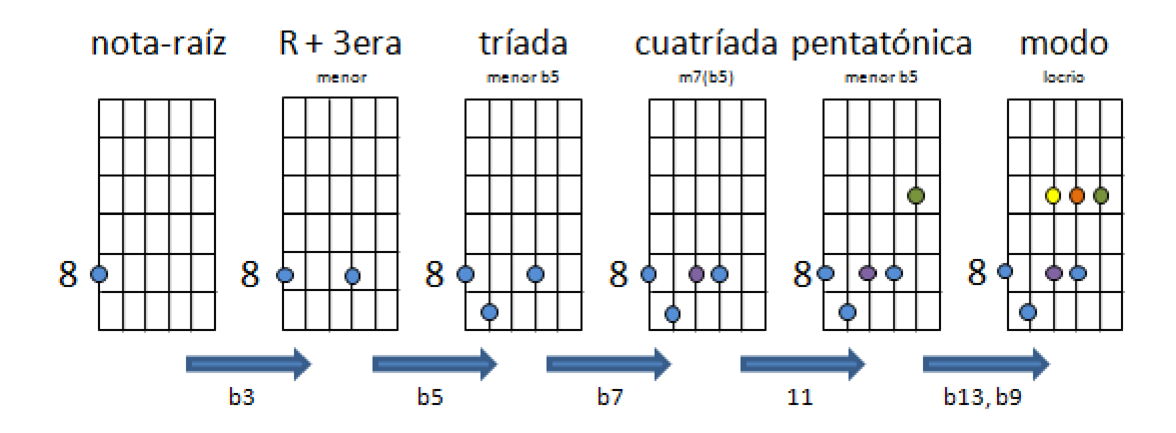
Es el **7mo grado** de la armonización de la escala mayor. Por lo tanto, en la **tonalidad de DO es la escala que surge a partir de la nota SI**. Si quisieras un DO locrio, necesitarías la escala de REb mayor.

Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde	Tensiones de reposo	Tensiones de paso
m7(b5)	Locrio (7mo grado)	R, b3, b5, b7	11, b13	b9

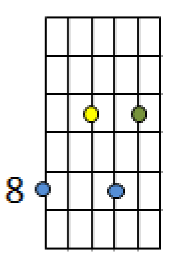
A partir de la *pentatónica menor bemol cinco* se suma la 13na menor –como tensión de reposo- y la 9na menor –como tensión de paso-. *Es el único acorde en que la 13na menor es una tensión de reposo;* generalmente la 13na menor se lleva muy mal con la 5ta justa, pero como en el caso de un m7(b5) la 5ta es disminuida, esto provoca una separación entre la 5ta disminuida y la 13na menor.

Locrio en sexta izquierda

Primer diagrama para este modo.

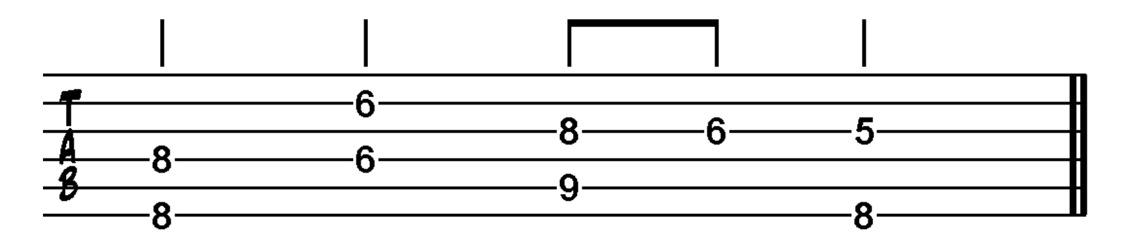


Un acorde con esta posición:



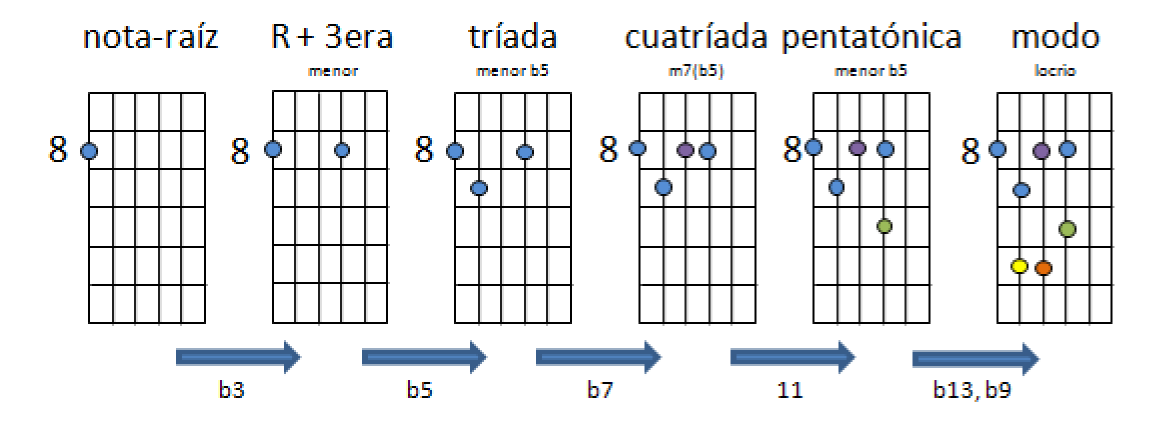
Un interesante voicing para un Cm7(b5,11,b13).
Interesante como un acorde de solo 4 notas puede tener tanta información, cierto?
Por supuesto este voicing no tiene la b5 (quinta disminuida), pero esta nota resulta sencilla de adivinar para el oído ya que la tensión b13 (trecena menor) solo se puede usar en los acordes que tienen quinta disminuida.

La tablatura que permite tocar esta posición en forma fragmentada:

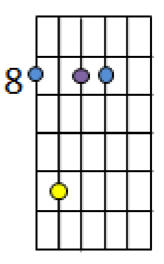


Locrio en sexta derecha

Segunda posición del último modo.

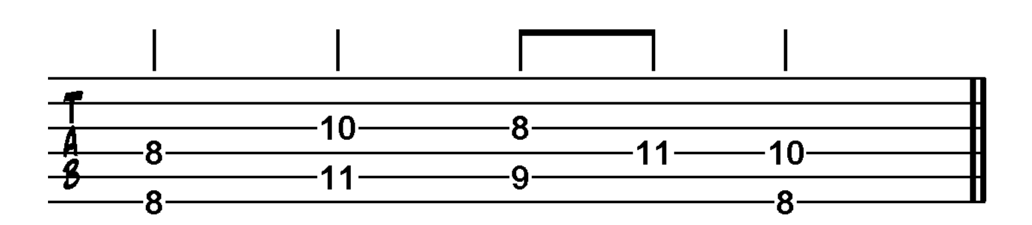


Un acorde en esta posición:



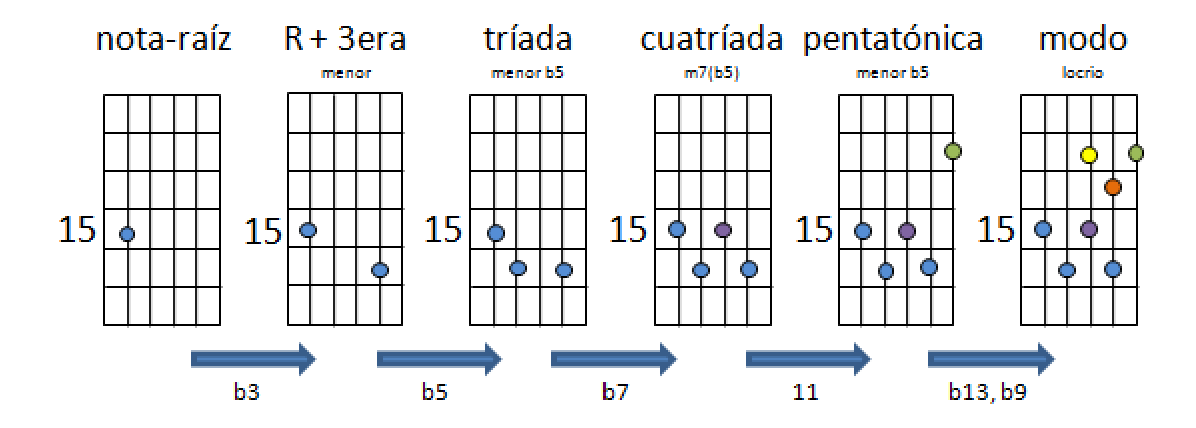
Un muy loco voicing para Cm7(b5,b13).

Y la correspondiente tablatura:

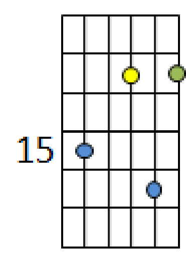


Locrio en quinta izquierda

Próxima posición.

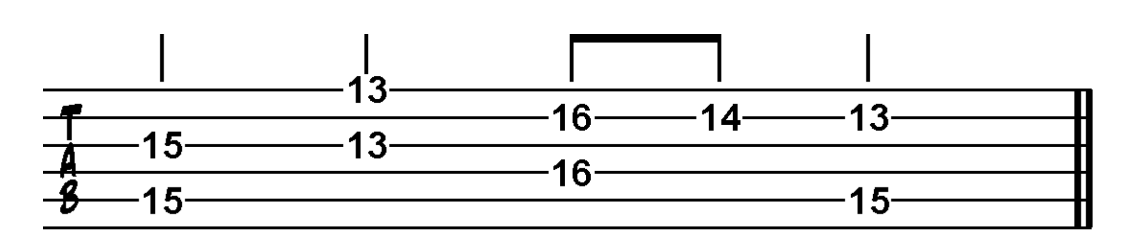


Interesante y ambiguo acorde:



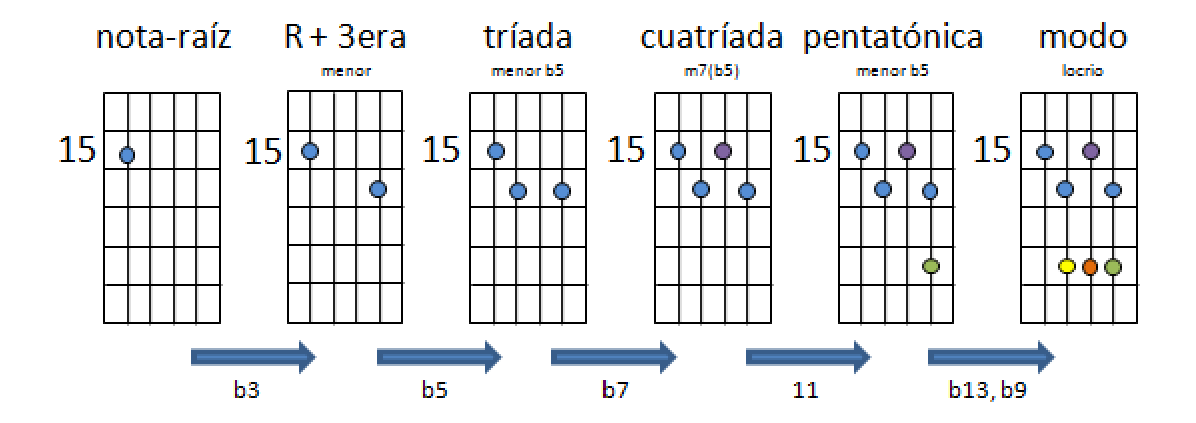
Voicing para Cm7(b5,11,b13). De todos modos yo lo cifraría sencillamente como un Cm7(b5), pero incluyo todas las tensiones para que quede claro que las estamos usando.

Con su fiel tablatura de compañía:

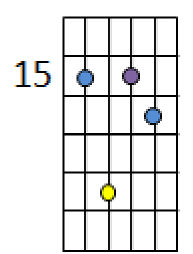


Locrio en quinta derecha

Epa, ya estamos en la anteúltima posición del último modo!

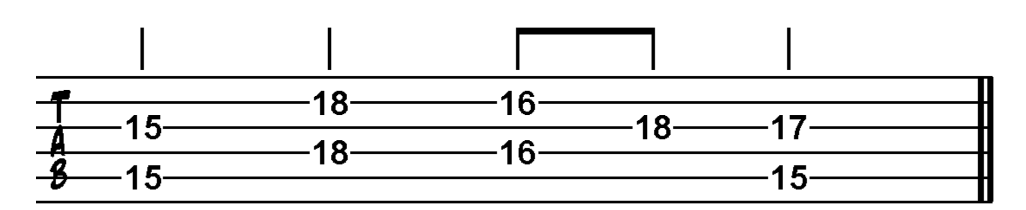


El acorde de esta posición:



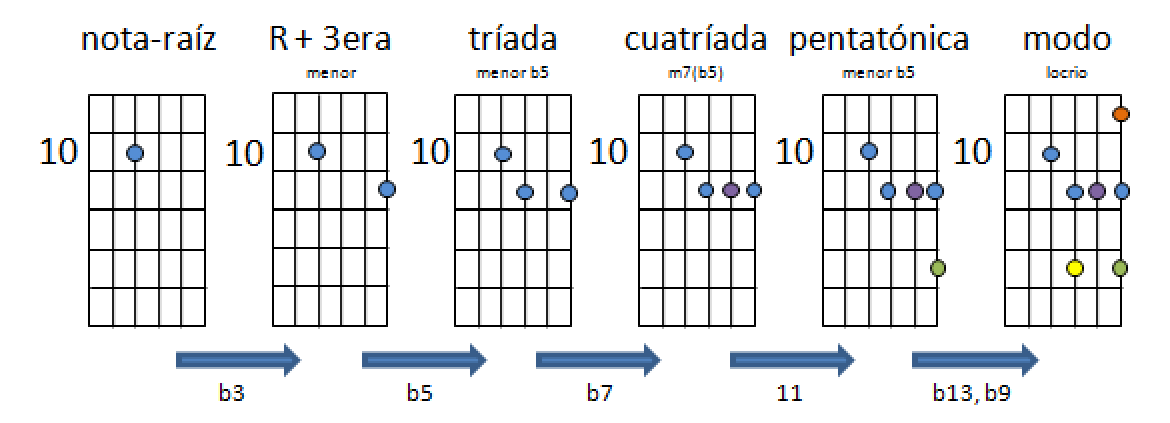
Voicing para Cm7(b5,b13).

Con su tablatura para hacer esta posición en forma fragmentada:

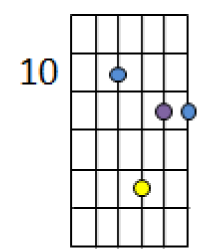


Locrio en cuarta derecha

Con la debida dosis de emoción, vemos la última posición del último modo.

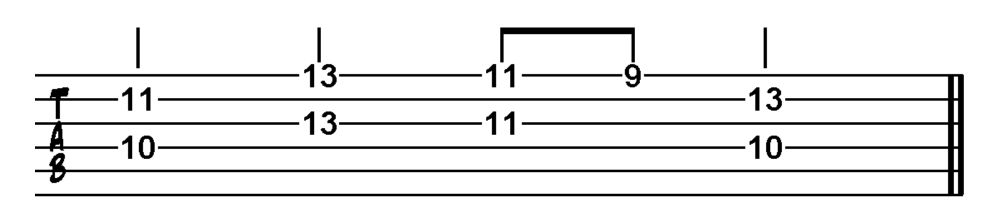


El último acorde:



Otro voicing de Cm7(b5,b13).

Y –sniff, sniff- la última tablatura fragmentada para los modos:



Resumen

Pues bien, acabamos de correr una pequeña maratón… 9 modos en 5 posiciones. Parece mucha información, pero lo importante es poder entender de dónde viene cada uno de estos modos, y siempre tener en cuenta que hay muy poca diferencia entre uno y otro.

Un ejemplo de esta "poca diferencia" entre modos:

- Partimos del modo **lidio** (4to grado). **R, 3, 5, 7 | 9, #11, 13** .
- Bajamos la 11na aumentada y obtenemos el modo **jónico** (1er grado). R, 3, 5, 7 | 9, **(11)**, 13 .
- Bajamos la 7ma mayor y llegamos al modo **mixolidio** (5to grado). R, 3, 5, **b7** | 9, (11), 13 .

Otro ejemplo de este camino que nos lleva de un modo a otro.

- Empezamos con el modo **dórico** (2do grado). **R, b3, 5, b7 | 9, 11 (13)** .
- Bajamos la 13na mayor y estamos en el modo **eólico** (6to grado). R, b3, 5, b7 | 9, 11, **(b13)** .
- Bajamos la 9na mayor y llegamos al modo **frigio** (3er grado). R, b3, 5, b7 | **(b9)**, 11, (b13) .
- Bajamos la 5ta justa y tenemos el modo **locrio**. R, b3, **b5**, b7 | (b9), 11, b13 .

Las tensiones entre paréntesis son tensiones de paso, que no podemos usar para formar acordes.

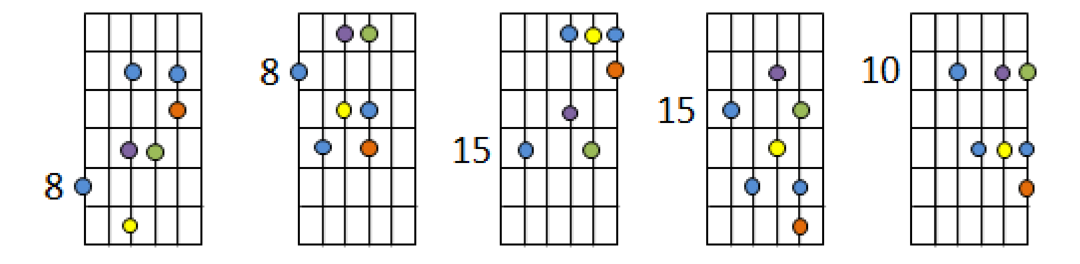
Te recomendaría re-leer lo anterior hasta que sea absolutamente predecible.
Entendiendo la poca diferencia que hay entre un modo y otro, resulta realmente sencillo memorizar las distintas posiciones de cada uno de los modos.

Pero, por si la memoria necesita alguna ayuda,
a continuación tenés un resumen de toda la información que vimos antes.

En esta página, estarán los dos modos que corresponden a acordes maj7.
No incluyo los acordes posibles para cada una de las posiciones ya que, como vimos antes, las opciones son realmente muy extensas. De todos modos en las páginas anteriores ya te conté cuál te recomiendo tener como primera opción de voicing para cada posición de cada modo.

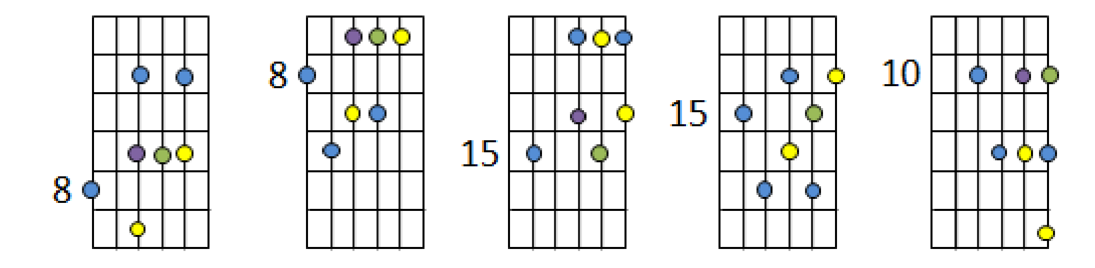
Diagramas de DO jónico

Este modo podrías usarlo sobre un Cmaj7 que sea primer grado de la tonalidad.



Diagramas de DO lidio

Este modo, correspondiente a un maj7(#11), es útil para un acorde maj7 que sea 4to grado de la tonalidad.

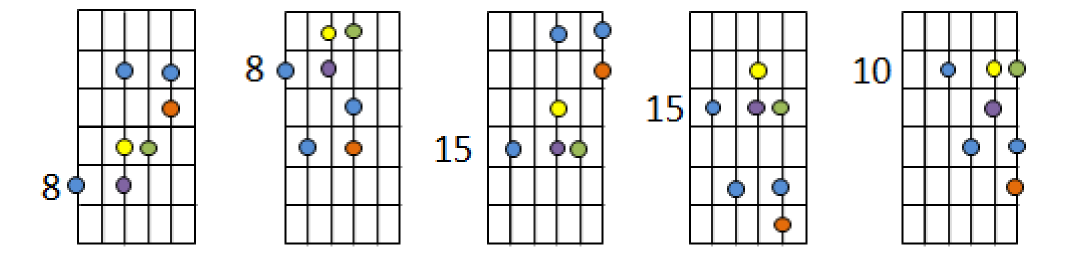


Espero que, al ver ambos modos uno al lado del otro,
resulte evidente que solo tienen una nota de diferencia entre ellos.

En esta página, los tres modos que van sobre acordes dominantes.

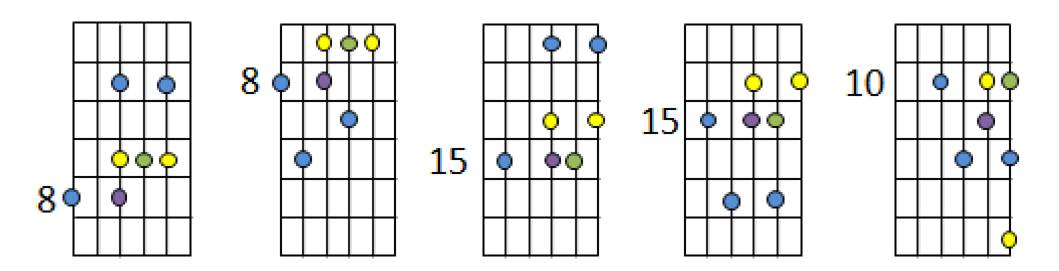
Diagramas de DO mixolidio

Para un C7(9) que, por ejemplo, resuelve a Fmaj7.



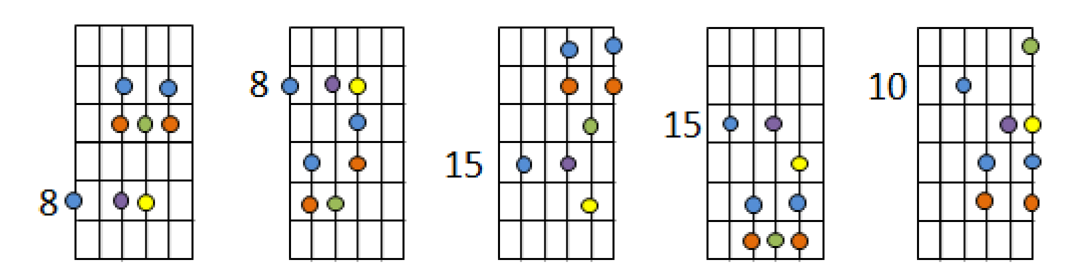
Diagramas de DO mixo #11

Para un C7 que, por ejemplo, resuelve a Bmaj7. Notarás que hay tan solo una nota de diferencia con el modo mixolidio.



Diagramas de DO mixo b9#9b13

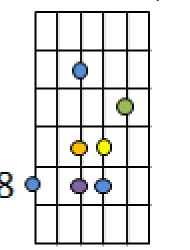
Para un C7(b9) que resuelve a Fm7. Si lo comparás con el modo mixolidio (el de arriba de todo), son más las similitudes que las diferencias.

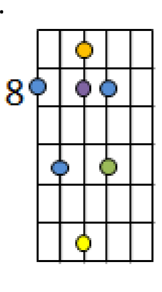


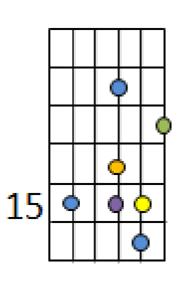
En esta página, los modos que van sobre acordes menores con quinta justa.

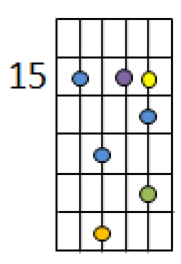
Diagramas de DO dórico

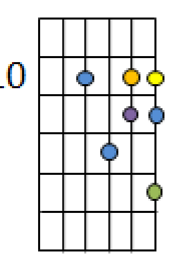
Para un Cm7 que es segundo grado de una tonalidad mayor.





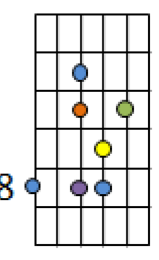


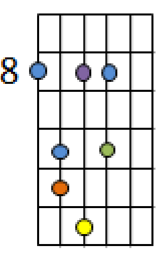


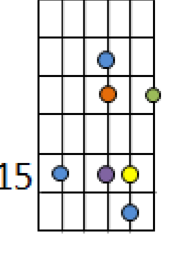


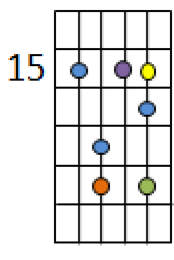
Diagramas de DO eólico

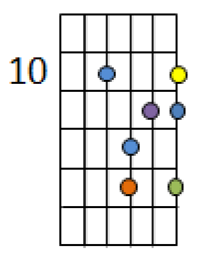
Para un Cm7 que es sexto grado de una tonalidad mayor. Verás que solo cambia una nota respecto al modo anterior (la 13na mayor del dórico pasa a ser 13na menor en el modo eólico).





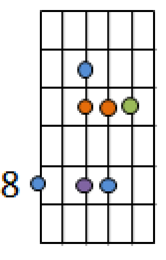


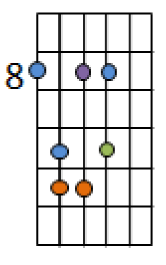


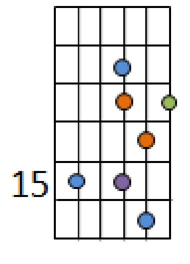


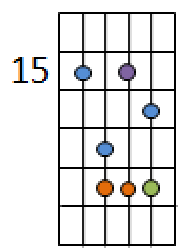
Diagramas de DO frigio

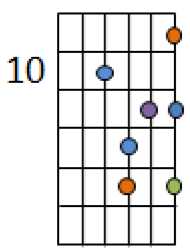
Para un Cm7 que es tercer grado de una tonalidad mayor. Solo cambia una nota respecto al modo anterior, ya que la 9na mayor del modo eólico pasa a ser 9na menor en el modo frigio.







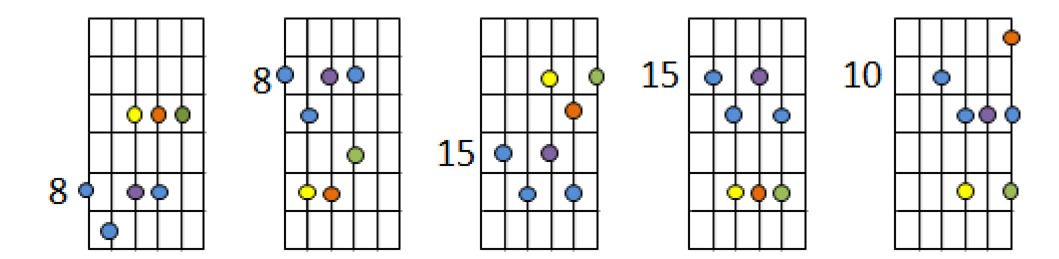




En esta página, siempre solitario, el único modo que corresponde a acordes menores con quinta disminuida.

Diagramas de DO locrio

Para un Cm7(b5) que sea séptimo grado de una tonalidad mayor. La única diferencia que tiene este modo respecto al anterior modo frigio, es que el modo locrio tiene quinta disminuida… en las demás notas, son exactamente iguales.



Como habrás visto, éste no es un libro de trucos rápidos para aplicar inmediatamente (lo lamento!).
Es, muy por el contrario, un largo recorrido -no necesariamente muy divertido, aunque espero tampoco sea cuesta arriba- que sin dudas te permitirá conocer/sentir la armonía con la que se construye la música.

Digo esto porque me parece importante ser conscientes de que recién acabamos de ver,
con un buen grado de detalle, uno de los temas más desafiantes dentro de la armonía de la música: Los Modos.

Puede que lleve un tiempo poder incorporar toda esta "teoría",
pero para eso lo importante es que **la teoría nunca esté separada de la práctica**.

Adivinarás entonces el nombre de la próxima sección.

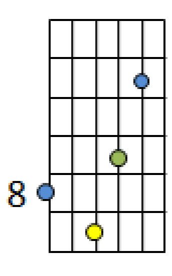
Práctica

Ya tenemos analizadas todas las progresiones de acordes de las bases de acompañamiento.
Eso significa que sabemos **cuál modo usar sobre cada acorde**.

Por otra parte, ya vimos los diagramas que definen las cinco posiciones para cada uno de los 9 modos que hasta ahora aparecieron.
Eso significa que sabemos **cuáles notas corresponden a cada modo en cada posición.**

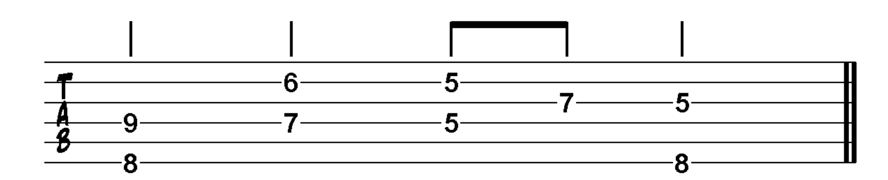
Resultaría lógico, entonces, juntar ambas cosas… cierto?
En esta sección encontrarás las tablaturas que corresponden a los audios de acompañamiento, usando los modos en forma fragmentada. Con esto me refiero a que en vez de hacer acordes completos, la idea es recorrer las 7 notas de cada modo usando pequeñas estructuras en movimiento.

Entonces, en vez de tocar…



Voicing que surge del modo jónico (1er grado) de DO, en 6ta izquierda.

… estaremos tocando:



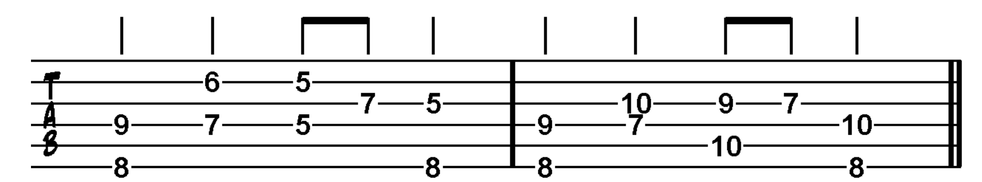
Sería también recomendable probar cómo suenan estos *voicings* sobre las progresiones, pero lo interesante de tocar estos acordes en forma fragmentada es empezar a dar movimiento a la armonía… que los acordes no sean estáticos, sino que estén formados por notas que se van moviendo y navegando a través de la armonía. Esta es una sonoridad muy importante a practicar, ya que desdibuja las supuestas diferencias entre "tocar melodías" y "tocar acordes".

Acerca de las digitaciones

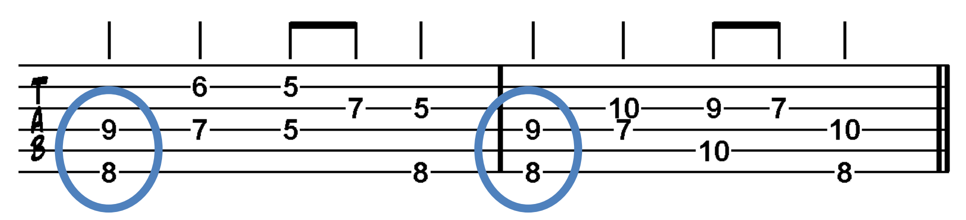
Notarás que las tablaturas de las próximas páginas no tienen indicada la digitación. Esto es por varias razones:

a) Creo que son fácilmente deducibles, sobre todo teniendo en cuenta que la "filosofía general" respecto a digitaciones ya ha quedado más que clara en las capas anteriores.
b) Ya hay demasiada información en la página, así que no está mal alivianar la cantidad de numeritos que aparecen en la hoja!

No creo que haya ningún caso que te genere problemas pero, por las dudas, veamos la siguiente tablatura de *sexta izquierda* y *sexta derecha* de un DO jónico (es decir, 1er grado de una escala mayor):

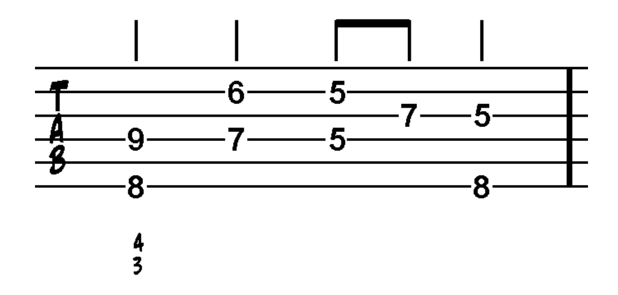


Notarás que ambos compases comienzan con exactamente las mismas notas:



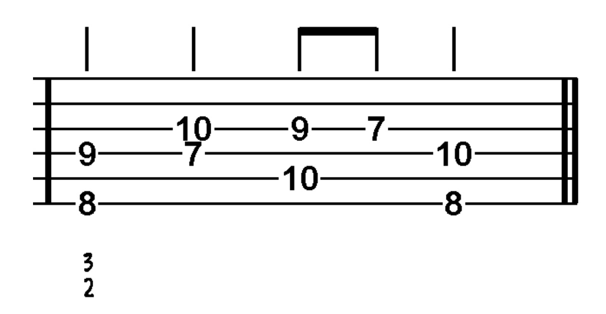
Pero, por supuesto, las notas que aparecen a continuación son distintas…
eso define que el primer compás sea la posición *sexta izquierda*, mientras que el segundo compás es claramente *sexta derecha.*

Por lo tanto,
para *sexta izquierda* tiene sentido empezar con dedos que hagan que la mano sobresalga hacia la izquierda…



Conviene usar dedo 3 en sexta cuerda y dedo 4 en cuarta cuerda.

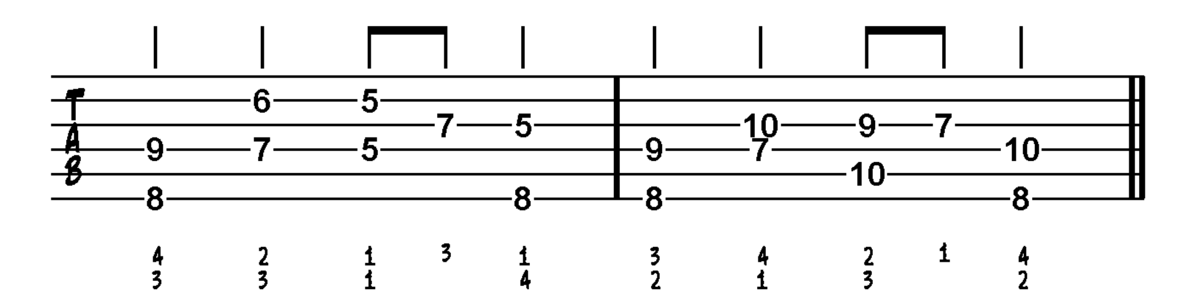
… mientras que lo inverso ocurre para la posición *sexta derecha*:



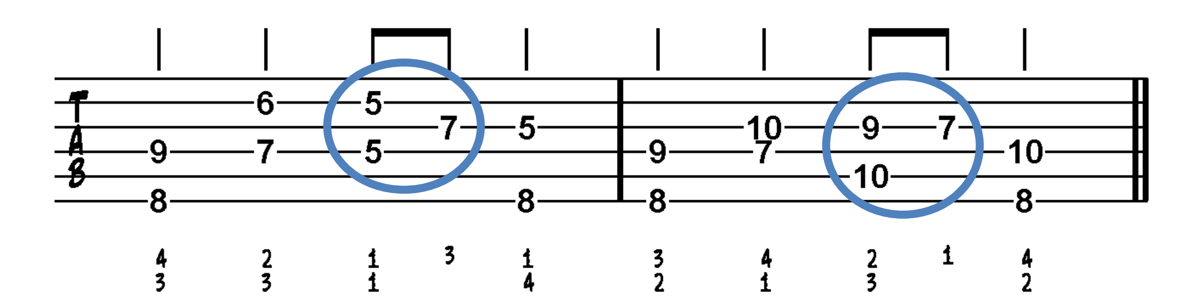
En esta posición, la opción de digitación más eficiente es comenzar con dedo 3 en cuarta cuerda y dedo 2 en sexta.

Por favor probalo en la guitarra,
y verás que usar estas digitaciones son la manera de tener el mínimo movimiento en mano izquierda: la noble ley del menor esfuerzo!!

La digitación de esta tablatura entonces quedaría así:



De ser posible, es interesante dejar sonando las siguientes notas:



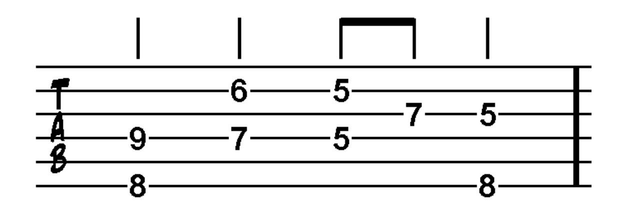
Con "dejar sonando" me refiero a que, por ejemplo en el primer compás, queden sonando las notas que hacés con cejilla del dedo 1 mientras tocás el séptimo traste de la tercera cuerda… por lo tanto estarán sonando tres notas a la vez en ese momento. Tampoco te metas en un lío pero, si podés hacer esto, es una buena manera de generar *continuidad* en esta manera de tocar los acordes en forma fragmentada.

Unas palabras más acerca de la ley del mínimo esfuerzo:
La cuestión de buscar que la mano izquierda se mueva lo menos posible no es solo para impresionar a los demás con nuestra depurada técnica… es principalmente para lograr precisión. Si el movimiento es poco, no hay muchas chances de que un dedo aterrice en la posición incorrecta. Con esto me refiero a que si los dedos están siempre cerca del lugar que deben tocar, hay pocas posibilidades de que algo ande mal en un camino tan corto. Por lo tanto, el camino del mínimo esfuerzo es también el camino de la máxima precisión. Es decir, un doble buen negocio!

Acerca del ritmo

Al plantear las tablaturas fragmentadas (en la sección correspondiente a los diagramas), ya hablamos respecto al ritmo con el que recomiendo tocar estas tablaturas. Sin embargo, debo ser fiel a mi estilo de repetir cosas obvias, y no está mal dejar bien en claro algo tan importante como el ritmo de lo que tocamos (después del sonido, quizás el aspecto más importante de la música).

Verás que las tablaturas ahora también indican el ritmo, en una extraña mezcla entre tablatura y pentagrama convencional; no debería ser difícil entonces entender cuál es el ritmo de estas notas:



Sexta izquierda para un DO jónico (1er grado).

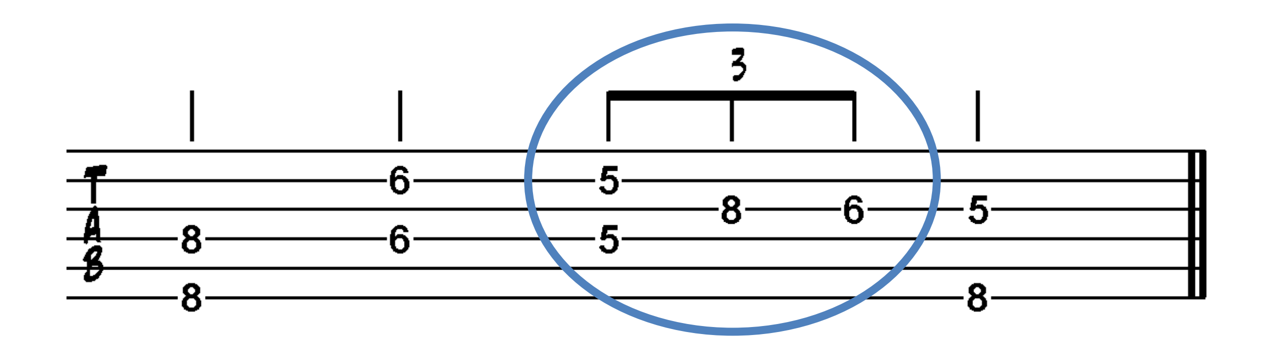
El ritmo es "negra, negra, corchea-corchea, negra".
Es decir **"un, dos, tres y, cua"**.

Entonces…

- Las primeras dos notas (que están una arriba de la otra: traste 8 de sexta cuerda y traste 9 de cuarta cuerda) ocupan el primer tiempo del compás.
- Las siguientes dos notas (traste 7 de cuarta cuerda y traste 6 de segunda) ocupan el segundo tiempo.
- Las próximas dos notas (traste 5 de cuarta cuerda y mismo traste en segunda) ocupan *la tierra* del tercer tiempo.
- La próxima nota (traste 7 de tercera cuerda) es una corchea que está entre el tiempo 3 y el tiempo 4.
- Las últimas dos notas (no hace falta aclararlas!) son el cuarto tiempo del compás.

Sencillo, cierto?
Solo resta aclarar un caso más…

El pícaro modo mixo b9#9b13, con sus 8 notas, necesita un ritmo que permita sumar a ese 8vo pasajero:



Sexta izquierda de un DO mixo b9#9b13.

Básicamente es lo mismo que antes,
con excepción del tercer tiempo (marcado por el círculo azul).

Eso es un tresillo de corchea, que significa que hay tres momentos rítmicos dentro del mismo tiempo. Por lo tanto, todo lo que aparece dentro del círculo azul debe estar en el tiempo tres del compás.

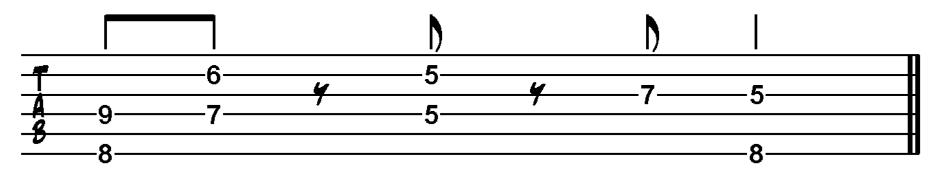
Una manera de leer este compás entero es:
Un, dos, **tres-y-y**, cua. Obviamente, ese "tres-y-y" corresponde al tresillo.

No creo que haya problema con esto…
Lo importante es que las notas del final del compás (traste 8 de sexta cuerda y traste 5 de tercera) caigan efectivamente sobre el tiempo cuatro.

Variaciones rítmicas

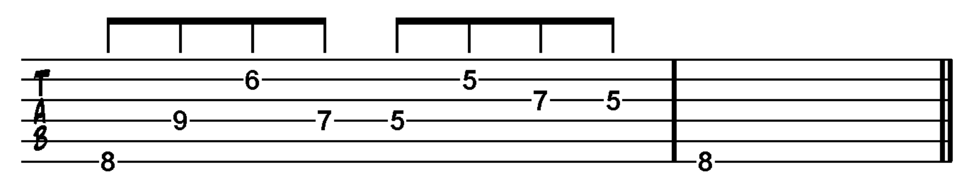
Más allá de todas estas aclaraciones de cómo es el ritmo de las tablaturas, por supuesto me parecería genial que hagas todas las variaciones que quieras sobre los ritmos. Es decir, tocar las mismas notas pero hacer un ritmo que te mantenga entretenido y que te presente un desafío.

Por lo tanto, podrías por ejemplo hacer algo como lo siguiente…

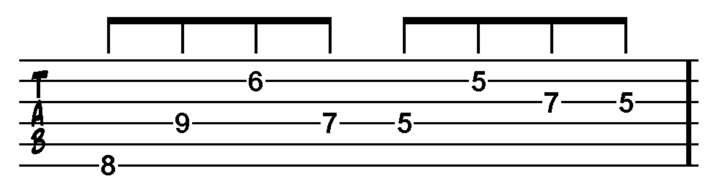


Este ritmo se podría leer "un y, y, y, cua".

… o incluso podés separar notas que antes estaban una por encima de la otra:



Esta última manera, que solo usa una nota por vez, tiene una *angularidad* que a mi me gusta mucho.
Verás que agregué un segundo compás simplemente como punto de reposo pero, si quisieras usar esta manera para tocar sobre los audios de acompañamiento, obviamente solo harías el primer compás…



… y después seguirías con lo que sea que tengas a continuación.

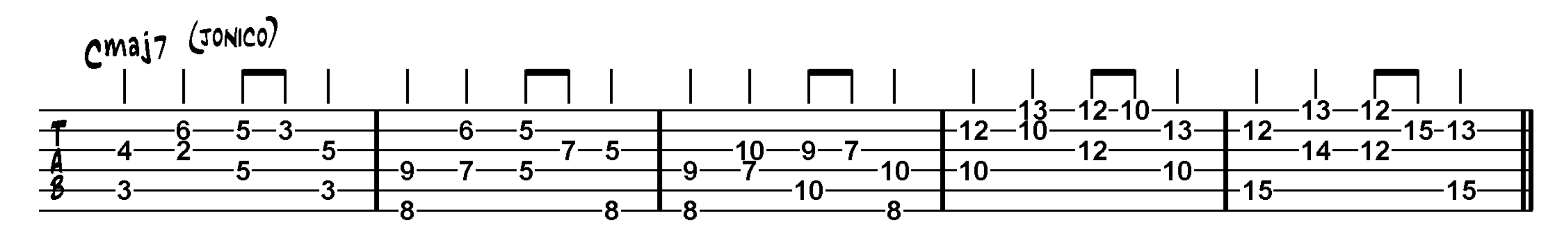
En definitiva lo quiero decir es: **si querés cambiar el ritmo, adelante!**
Lo importante de esta práctica es familiarizarse con las notas, y variar el ritmo puede ser una buena manera de mantener las cosas interesantes.

Practicando sobre "DO mayor"

La base de "DO mayor" es únicamente triádica, lo cual significa que el bajo solo está tocando la nota-raíz, la 3era mayor y la 5ta justa. Lo interesante de esto es que podemos usar este audio para practicar cualquier tipo de acorde mayor ya que, más allá del modo que corresponda (jónico, lidio, mixo, etc.), todos provienen de la fiel tríada mayor.

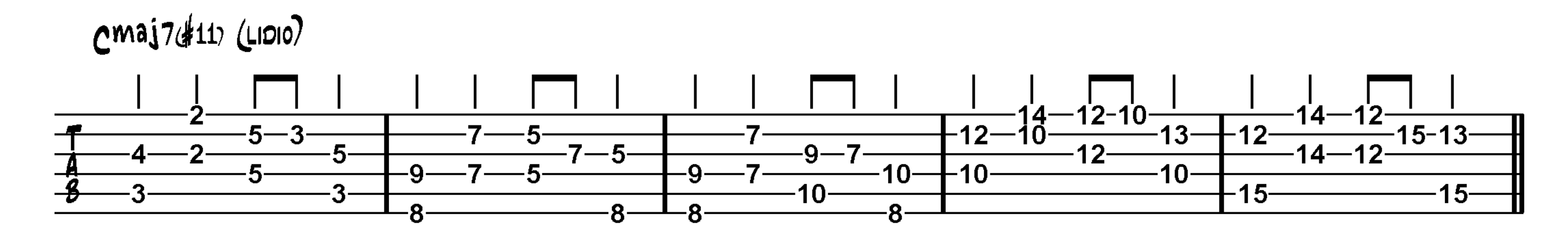
Como DO jónico

Hacemos de cuenta que este audio funciona sobre un acorde Cmaj7 que es el 1er grado de la tonalidad de DO mayor.



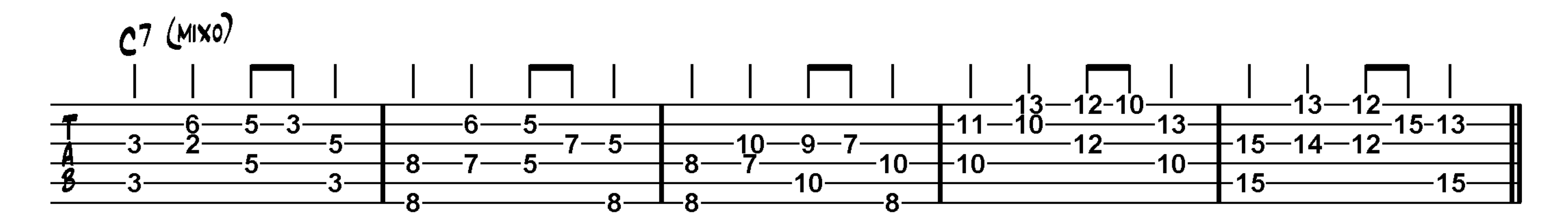
Como DO lidio

Usando la 11na aumentada, de pronto este audio corresponde a un Cmaj7(#11), que podría ser el 4to grado de la tonalidad de SOL mayor.



Como DO mixolidio

Como el bajo está tocando únicamente la tríada mayor, sin ningún tipo de séptima, también podés hacer de cuenta que este acorde es un C7. Le correspondería el modo mixolidio, como si fuera el 5to grado de la tonalidad de FA mayor.



Podríamos también practicar sobre esta base los modos mixo #11 y mixo b9#9b13… sin embargo, estos son modos que funcionan mejor al *resolver* a un acorde, por lo que tendrán que esperar hasta los “segundo quinto primero a menor” antes de ser tocados.

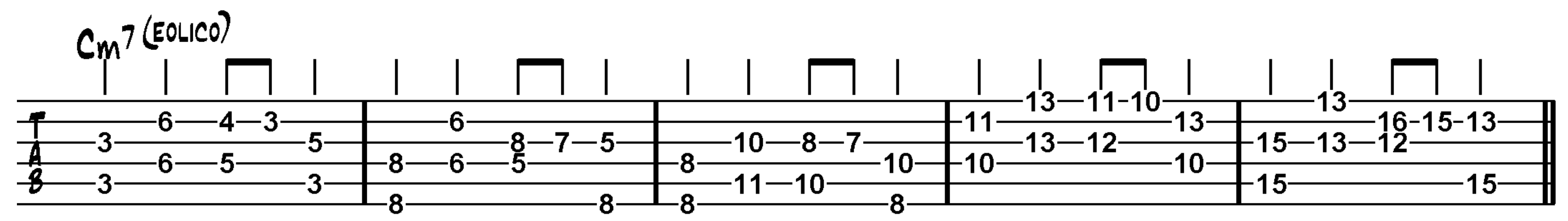
Bueno, ya basta de acordes mayores,
veamos cómo suena esto sobre la base en DO menor.

Practicando sobre "DO menor"

Esta base utiliza únicamente la tríada menor de DO, así que podemos usar cualquier modo menor que tengamos ganas.

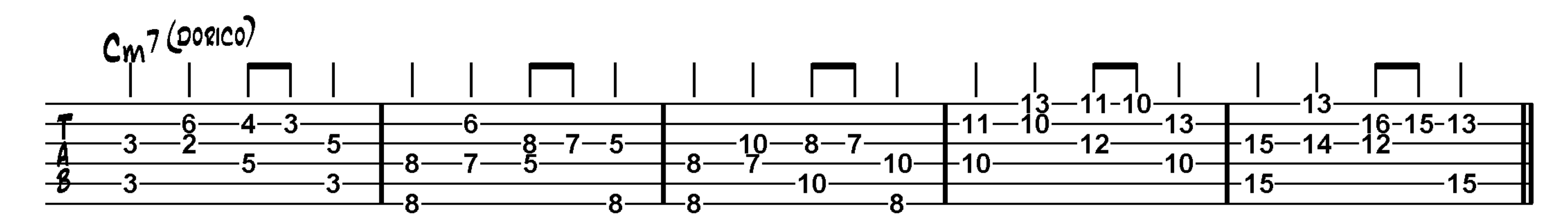
Como DO eólico

Siendo que el modo eólico es "la escala menor más normal de todas", tiene sentido empezar con esta sonoridad. Un DO eólico correspondería al 6to grado de la tonalidad de MIb mayor.



Como DO dórico

Otro modo menor muy utilizado es el dórico. De hecho, si un tema usa un acorde menor durante mucho tiempo (la típica situación de "hagamos una base en Dm y soleemos toda la noche"), lo más probable es que ese acorde utilice el modo dórico. Es un modo muy estable, lo cual resulta cómodo al oído para armonías que usan un acorde menor durante mucho tiempo (armonías estáticas, digamos).



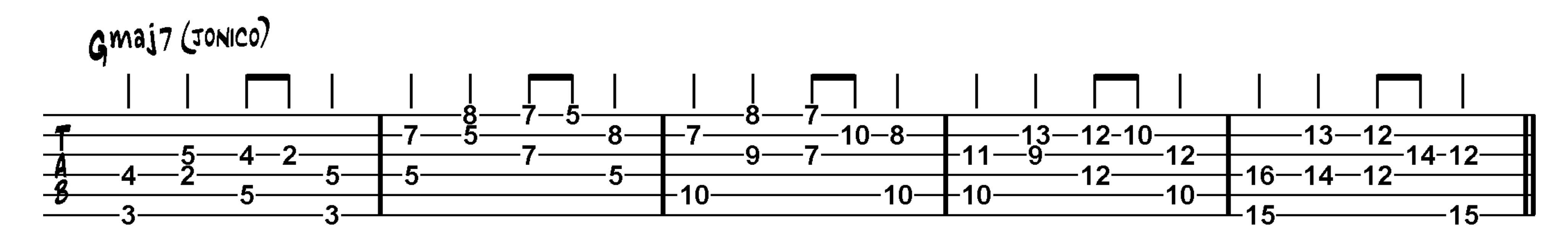
Podríamos también practicar el modo frigio sobre esta base de DO menor pero, siendo que no es un modo muy usado, mejor concentrarnos primero en los modos que se usan continuamente. Pero, en fin, suficiente de DO mayor y DO menor: no hagamos esperar al SOL ("no hagamos esperar al Sol"… qué poeta, eh?).

Practicando sobre “SOL mayor”

Al igual que sucedía en “DO mayor”, esta base utiliza únicamente notas de la tríada mayor de SOL. Podemos entonces usar este audio para practicar cualquier modo mayor que querramos hacer sonar.

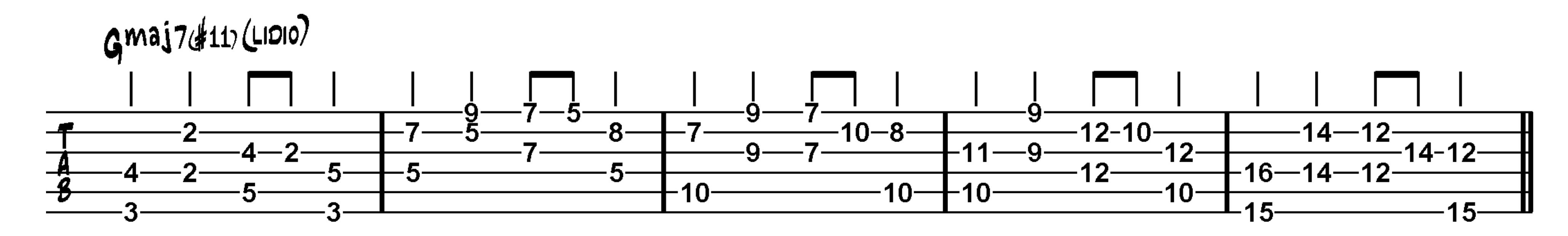
Como SOL jónico

Practicando un Gmaj7 en modo jónico, que es primer grado de la tonalidad de SOL mayor.



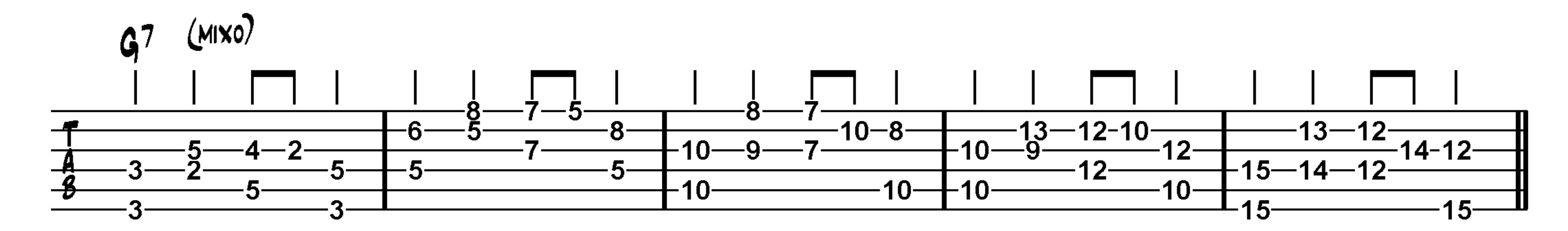
Como SOL lidio

Si ahora este Gmaj7 fuera 4to grado de la tonalidad de RE mayor, llevaría 11na aumentada y le correspondería el modo lidio.



Como SOL mixolidio

No solo hay 7mas mayores en el mundo, así que también podemos practicar acordes dominantes sobre este audio. Un G7 sería 5to grado de la tonalidad de DO mayor, y llevaría el bluesero modo mixolidio.



En una de esas todo esto te resultó muy fácil y te dan ganas de practicar el modo mixo #11 y el modo mixo b9#9b13. Por supuesto, adelante!
Simplemente te advierto que si usás esos modos mucho tiempo, sin nunca resolver a un acorde, te pueden suceder cosas extrañas… creeme, me ha pasado.

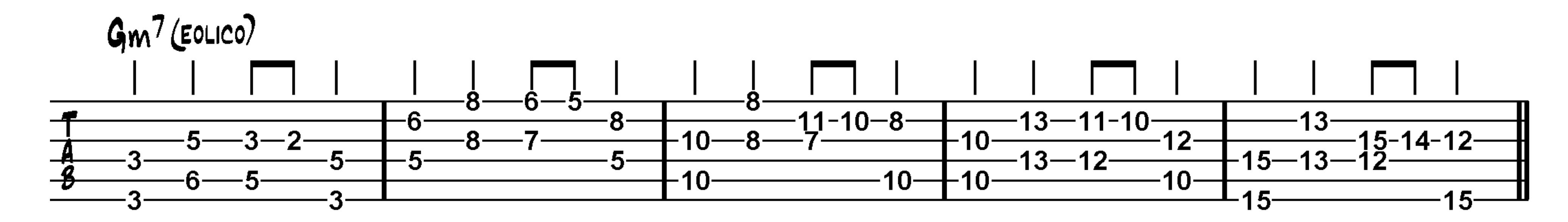
Suficientes precauciones,
pasemos al mundo de SOL menor.

Practicando sobre "SOL menor"

Como bien sabés, el bajo que escuchás en esta base solo toca nota-raíz, 3era menor, 5ta justa y 7ma menor. Estas son notas comunes a todos los modos menores (salvo el locrio, que siempre queda solito), así que podemos usar esta base para practicar unos cuantos modos divertidos.

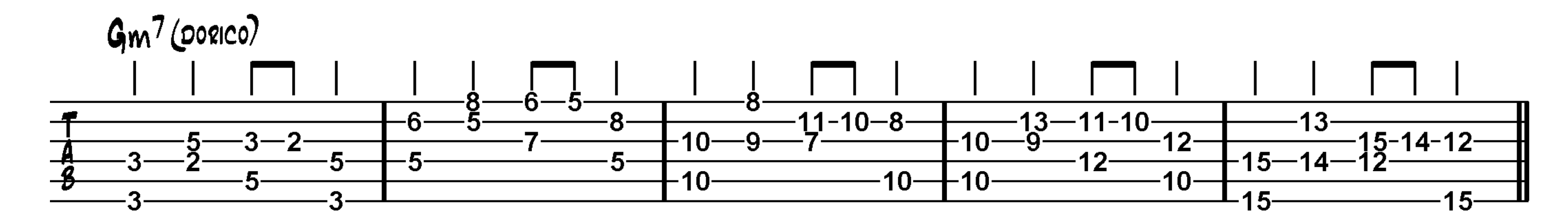
Como SOL eólico

Este modo es "la escala menor hecha y derecha". Corresponde al 6to grado de la tonalidad de SIb mayor.



Como SOL dórico

El modo dórico, que tan bien nos resulta sobre armonías estáticas, correspondería en este caso al 2do grado de la tonalidad de FA mayor.



Aunque este libro no incluya la tablatura del modo frigio,
aquellos lectores valientes pueden también practicar ese modo por sobre esta base. Cualquier duda, es solo consultar la sección de diagramas del modo "frigio".

Practicando sobre “II-V-I a DO mayor”

El “segundo quinto primero”, bloque de construcción fundamental en la armonía, corresponde al modo dórico seguido por el modo mixolidio y por último el modo jónico. En este caso serían 2do, 5to y 1er grado de la tonalidad de DO mayor.

Dm7 G7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7

Practicando sobre "II-V-I a DO menor"

Así como en la página anterior veíamos una linda voltereta que lleva a un acorde mayor, ahora estamos viendo una manera muy pintoresca de llegar a un acorde menor. Los modos serían locrio, mixo b9#9b13 y eólico; el análisis sería "7mo grado, dominante del 6to grado y 6to grado", todo en la tonalidad de MIb mayor.

Dm7(b5) | G7(b9) | Cm7 | %

Dm7(b5) | G7(b9) | Cm7 | %

Dm7(b5) | G7(b9) | Cm7 | %

Dm7(b5) | G7(b9) | Cm7 | %

Dm7(b5) | G7(b9) | Cm7 | %

Practicando sobre "II-V-I a SOL mayor"

Viste lo que hacíamos en "II-V-I a DO mayor"? Bueno, esto es lo mismo... pero ahora en SOL!

Am7 D7 Gmaj7

Am7 D7 Gmaj7

Am7 D7 Gmaj7

Am7 D7 Gmaj7

Am7 D7 Gmaj7

Practicando sobre "II-V-I a SOL menor"

Aunque estos acordes sean "7mo grado, dominante del 6to grado y 6to grado" de la tonalidad de SIb mayor, igualmente les llamamos "segundo quinto primero a SOL menor"… es una manera de decir que el Am7(b5) es algo así como un segundo grado de la tonalidad de SOL menor, y que D7(b9) es algo así como un quinto grado de la tonalidad de SOL menor. En fin, lo importante es ver que es una estructura de acordes que forma un conjunto, y que lleva a un acorde menor.

Am7(b5) | D7(b9) | Gm7 | %

Am7(b5) | D7(b9) | Gm7 | %

Am7(b5) | D7(b9) | Gm7 | %

Am7(b5) | D7(b9) | Gm7 | %

Am7(b5) | D7(b9) | Gm7 | %

Practicando sobre “Blues mayor en LA”

Basta de “segundos quintos primeros” y esas cosas jazzeras… es hora de volver al viejo blues. Aunque, claro, estaremos tocando modos en forma fragmentada, así que quizás no suena demasiado parecido a Robert Johnson. Pero un blues siempre es un blues y, aunque no parezca, muchas cosas de aquellos viejos blueseros tienen muchísimo que ver con este modo de tocar “acordes entre los acordes” que es tan común en esos estilos. De hecho, hay muchos puntos en común entre los primeros tres tiempos del primer compás y una conocida frase que suele tocar Keith Richards… ubicás cuál?

Primera manera:

A7 D7 A7 %

D7 % A7 %

E7 D7 A7 E7

Segunda manera:

A7 | D7 | A7 | %

D7 | % | A7 | %

E7 | D7 | A7 | E7

Tercera manera:

A7 | D7 | A7 | %

D7 | % | A7 | %

E7 | D7 | A7 | E7

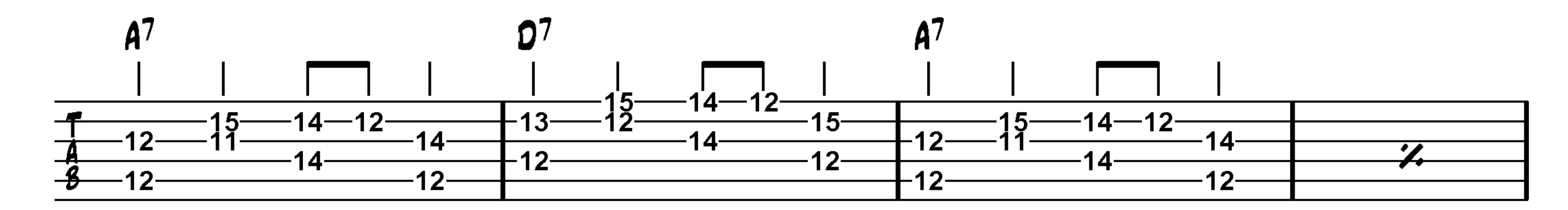
Cuarta manera:

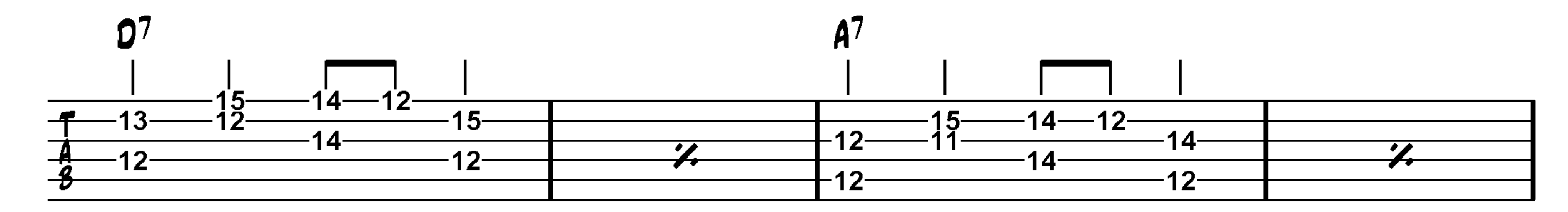
```
  A7                      D7                      A7
e|------10--9-----------|----------------------|------10--9-----------|----------------------|
B|--------------12--10--|----------------------|--------------12--10--|----------------------|
G|--12--11--9-----------|------12--11--9-------|--12--11--9-----------|----------------------|
D|----------------------|--10--9-----------12--|----------------------|----------%-----------|
A|--12--------------12--|----------12----------|--12--------------12--|----------------------|
E|----------------------|--10--------------10--|----------------------|----------------------|

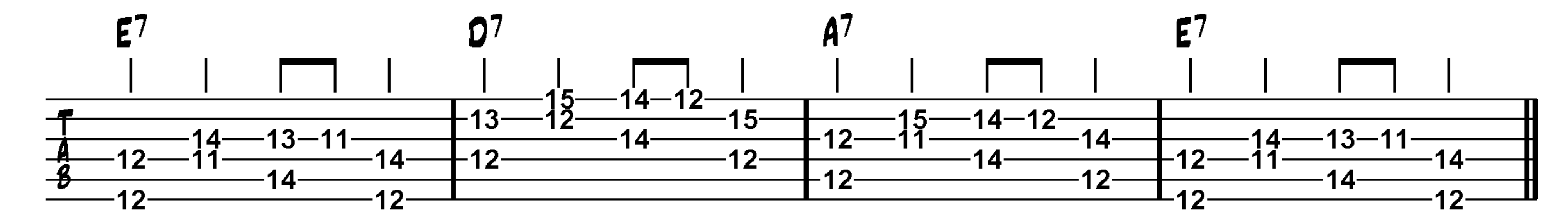
  D7                                             A7
e|----------------------|----------------------|------10--9-----------|----------------------|
B|----------------------|----------------------|--------------12--10--|----------------------|
G|------12--11--9-------|----------------------|--12--11--9-----------|----------------------|
D|--10--9-----------12--|----------%-----------|----------------------|----------%-----------|
A|----------12----------|----------------------|--12--------------12--|----------------------|
E|--10--------------10--|----------------------|----------------------|----------------------|

  E7                      D7                      A7                      E7
e|----------------------|----------------------|------10--9-----------|----------------------||
B|------10--9-----------|----------------------|--------------12--10--|------10--9-----------||
G|--------------11--9---|------12--11--9-------|--12--11--9-----------|--------------11--9---||
D|--12--11--9-----------|--10--9-----------12--|----------------------|--12--11--9-----------||
A|----------------------|----------12----------|--12--------------12--|----------------------||
E|--12--------------12--|--10--------------10--|----------------------|--12--------------12--||
```

Quinta manera:

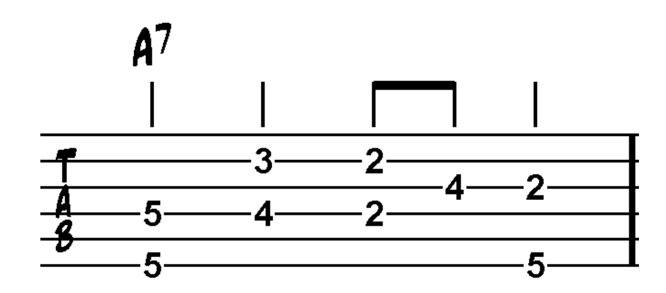




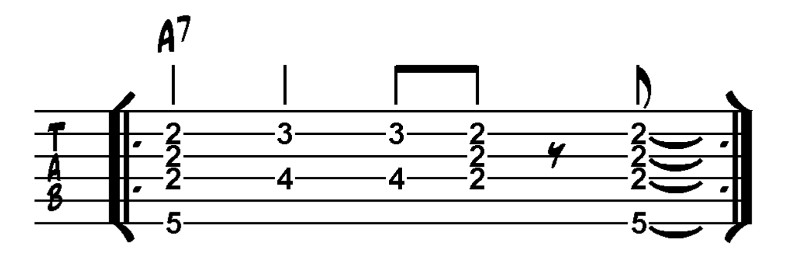


Y, encontraste la frase de Keith Richards?
Unas páginas atrás te decía que los primeros tres tiempos del primer compás tienen mucho que ver con una frase típicamente Keith Richard-esca.

Ese primer compás era:



Y por favor fijate ahora de tocar lo siguiente, varias veces seguidas:



Reconocés la frase?
Es algo muy parecido a un típico *yeite* de guitarra rítmica de rock.

No sé si Keith Richards estará o no pensando en el modo mixolidio (mmm, me parece que no), pero creo que lo importante es reconocer que *si suena bien entonces está bien*, y siempre hay que tener en cuenta que es bueno probar tocar cosas nuevas para **darle de comer al oído** y ver qué cosas surgen. Solemos decir que una melodía "nos vino de adentro, como por arte de magia", pero hay que recordar que es fundamental "incorporar nuevas cosas", ya que nuestra creatividad natural de hoy son las cosas que practicamos ayer.

Practicando sobre “Blues menor en LA”

El blues mayor, que usa el modo mixolidio sobre todos los acordes, es una extraña excepción a la manera típica de hacer análisis armónico. Si tenés presente lo que vimos en la sección “Análisis de Blues mayor en LA”, sabrás bien a lo que me refiero (y, si no lo tenés presente, imaginarás mi consejo…). El blues menor, en cambio, es mucho más tradicional en ese sentido: esta progresión corresponde enteramente a la tonalidad de DO mayor, y por lo tanto el Am7 lleva modo eólico (6to grado), el Dm7 tiene modo dórico (2do grado), el Bm7(b5) usa modo locrio (7mo grado) y el E7(b9) lleva modo mixo b9#9b13 (dominante secundario que domina al sexto grado de la tonalidad).

Primera manera:

Am7 | Dm7 | Am7 | %

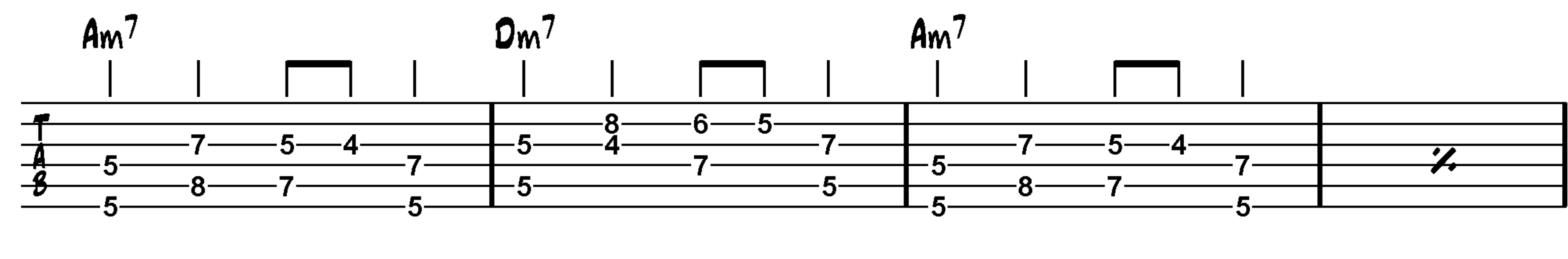
Dm7 | % | Am7 | %

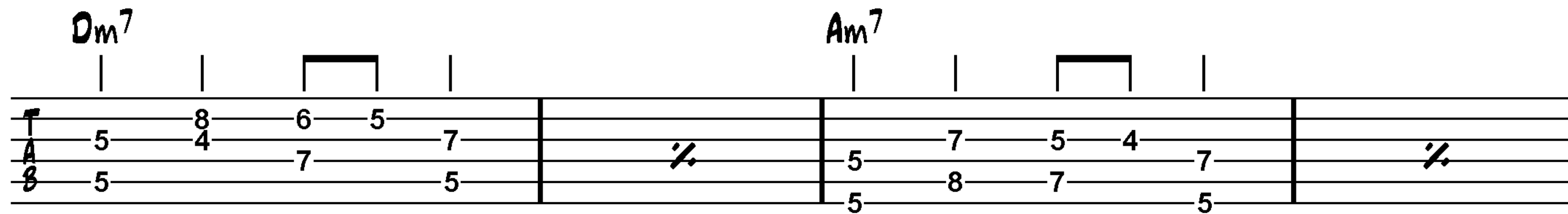
Bm7(b5) | E7(b9) | Am7 | E7(b9)

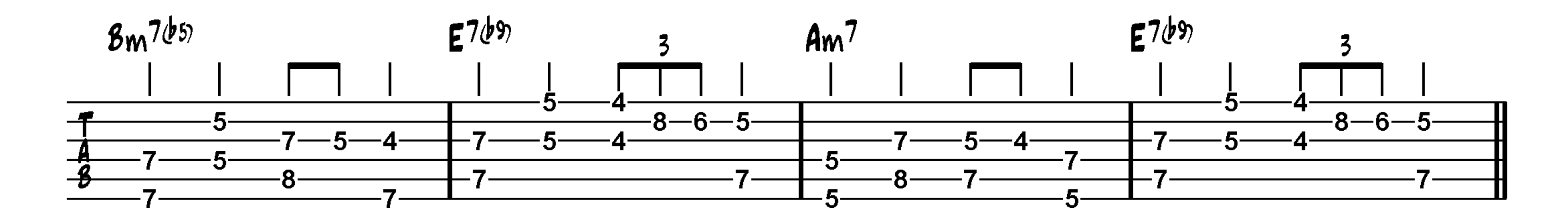
Qué tal resultó el tresillo de corchea del E7(b9)?

Cualquier duda que tengas al respecto, podés volver unas páginas atrás a la sección “Acerca del ritmo”, y ojalá eso te resulte útil.

Segunda manera:







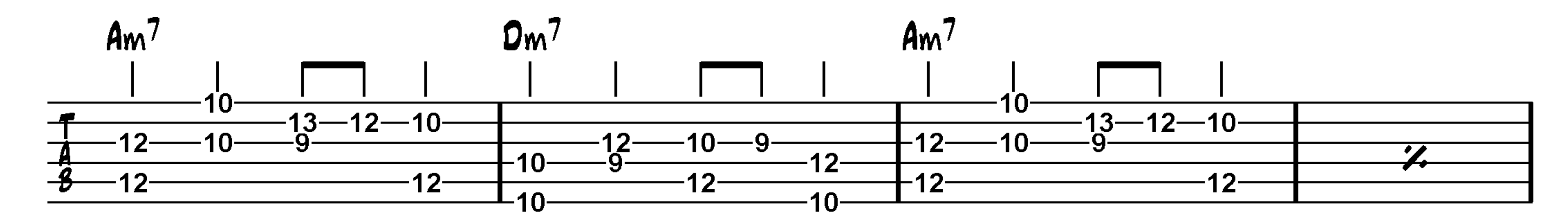
Tercera manera:

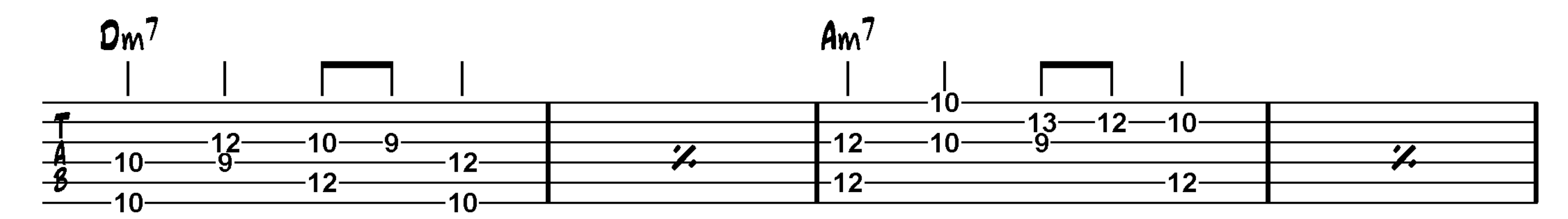
Am7 | Dm7 | Am7 | %

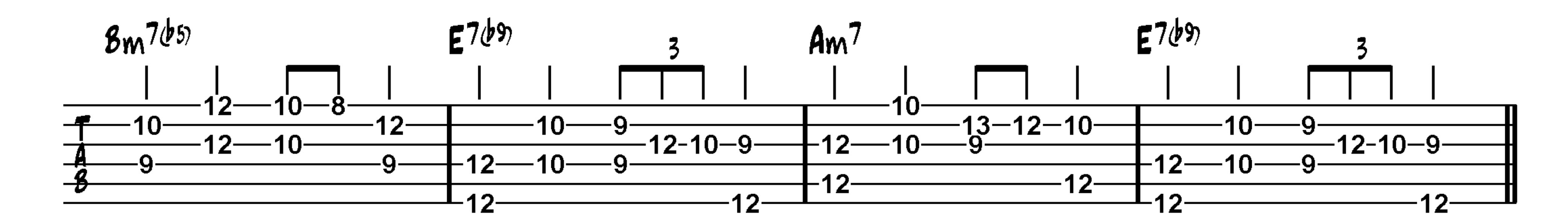
Dm7 | % | Am7 | %

Bm7(b5) | E7(b9) | Am7 | E7(b9)

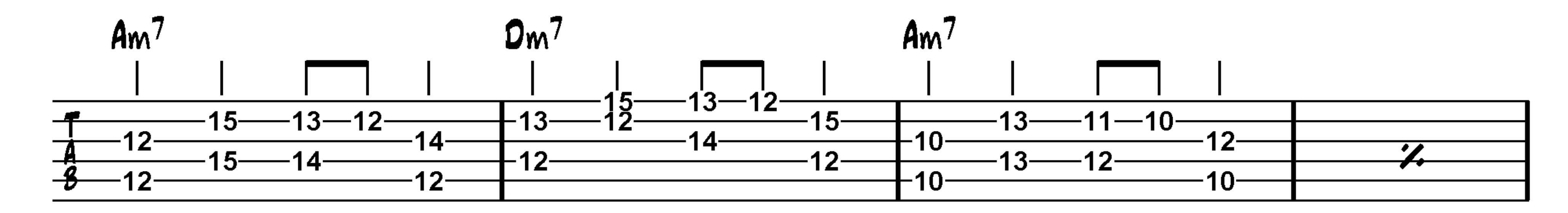
Cuarta manera:

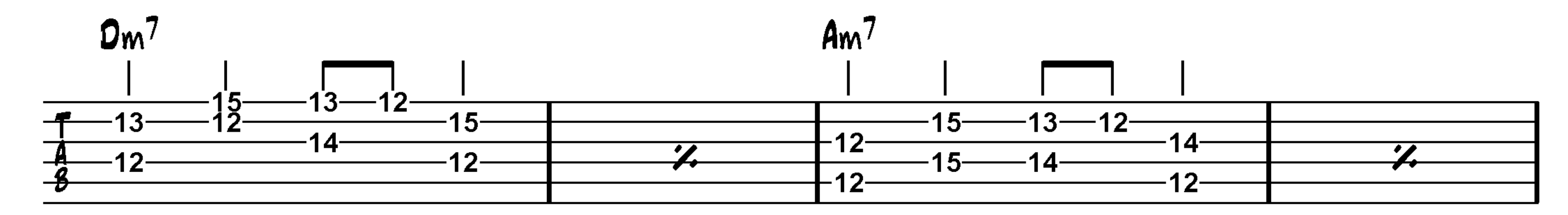


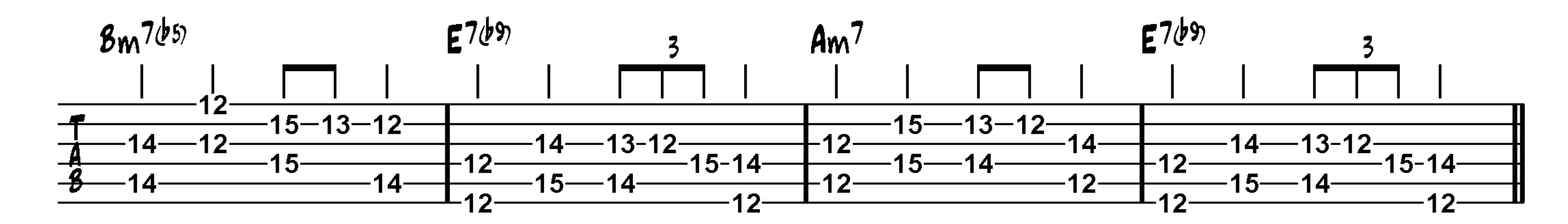




Quinta manera:







Practicando sobre "Ojos de Otoño"

Hey, llegó "Ojos de Otoño", con sus muchos y desafiantes acordes! Cuestión de practicar y, como ya dije antes, es increíble como un par de días de práctica transforman un "imposible" en un "epa, creo que me está saliendo".

Antes de zambullirnos a esta armonía, creo que está bueno repasar los modos que estaremos usando:

- El Am7 es modo dórico, como 2do grado de la tonalidad de SOL mayor.
- El D7 es modo mixolidio, como 5to grado de la tonalidad de SOL mayor.
- El Gmaj7 es modo jónico, y no hace falta decir que es el 1er grado de la tonalidad de –obviamente- SOL mayor.
- El Cmaj7 lleva modo lidio, como 4to grado de la tonalidad.
- El F#m7(b5) tiene modo locrio, ya que es el 7mo grado de la tonalidad.
- El B7(b9) usa modo mixo b9#9b13, y es un dominante secundario que domina al Em7 que viene a continuación.
- El Em7 lleva modo eólico, y es 6to grado de la tonalidad de SOL mayor sobre la cual está casi todo el tema.

Solo resta hablar de unos acordes más:

- El Eb7, del anteúltimo renglón, es un dominante sustituto que domina al Dm7. Como dominante sustituto sería algo similar a un A7, ya que ambos acordes dominan al Dm7. Usa entonces el modo mixo #11.
- El Dm7 es el segundo grado de una escurridiza tonalidad de DO mayor que se asoma en el último compás del anteúltimo renglón. Por lo tanto lleva el modo dórico, como 2do grado de la tonalidad de DO mayor.
- Con el Db7 pasa algo similar al Eb7… es un dominante sustituto que domina al Cmaj7, y que sería comparable con un G7. Al ser un dominante que resuelve medio tono hacia abajo, lleva modo mixo #11.

Espero esto resulte claro. Si no, quizás es una buena idea releer la sección de "Análisis de Ojos de Otoño".
Ya que estamos hablando de esa sección, en la próxima página encontrarás la forma en la que terminó el análisis de esta progresión.

En los acordes que duran dos tiempos (es decir aquellos del tercer y cuarto compás del anteúltimo renglón) el ritmo a tocar es sencillamente corchea-corchea negra ("un y, dos") durante la primera mitad de compás, y lo mismo para la segunda mitad ("tres y, cua"). Sencillo.

TONALIDAD G

Am7 — II (dórico) | D7 — V (mixolidio) | Gmaj7 — I (jónico) | Cmaj7 — IV (lidio)

CONTINUA TONALIDAD G

F#m7(b5) — VII (locrio) | B7(b9) — dom del VI (mixo b9 #9 b13) | Em7 — VI (eólico) | %

CONTINUA TONALIDAD G

F#m7(b5) — VII (locrio) | B7(b9) — dom del VI (mixo b9 #9 b13) | Em7 — VI (eólico) | %

CONTINUA TONALIDAD G

Am7 — II (dórico) | D7 — V (mixolidio) | Gmaj7 — I (jónico) | %

CONTINUA TONALIDAD G

F#m7(b5) — VII (locrio) | B7(b9) — dom del VI (mixo b9 #9 b13) | Em7 — VI (eólico) Eb7(#11) — dom sus del II (mixo #11) |

TONALIDAD DE C

Dm7 — II (dórico) Db7(#11) — dom sus del IV (mixo #11) |

TONALIDAD G

Cmaj7 — IV (lidio) | B7(b9) — dom del VI (mixo b9 #9 b13) | Em7 — VI (eólico) | %

Ya teniendo perfectamente en claro cuáles son los modos que estaremos usando, ésta es la primera manera de tocar sobre la progresión:

Am7 | D7 | Gmaj7 | Cmaj7

F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 | %

F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 | %

Am7 | D7 | Gmaj7 | %

F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 Eb7 | Dm7 Db7

Cmaj7 | B7(b9) | Em7 | %

Segunda manera:

Am7 | D7 | Gmaj7 | Cmaj7

F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 | %

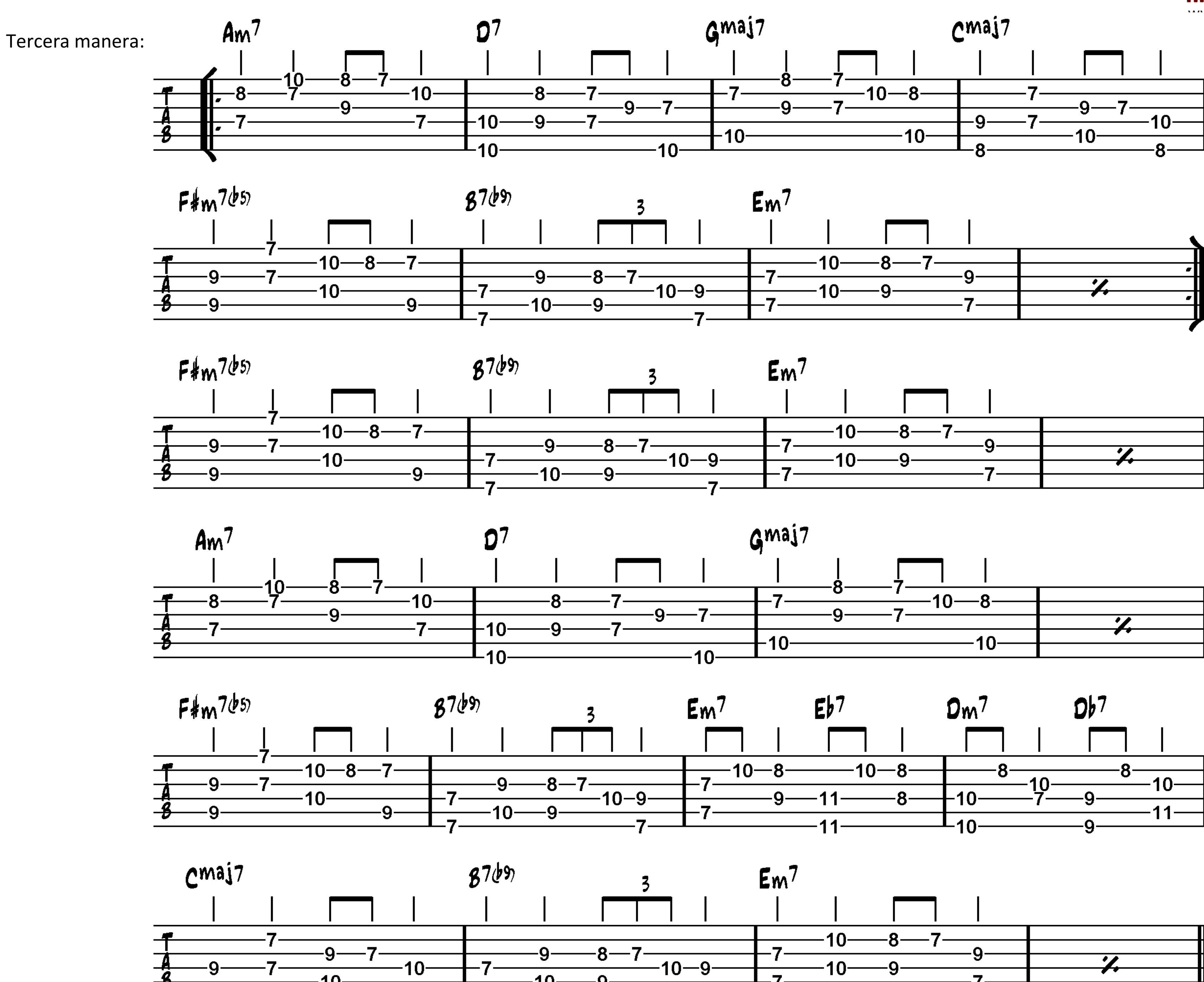
F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 | %

Am7 | D7 | Gmaj7 | %

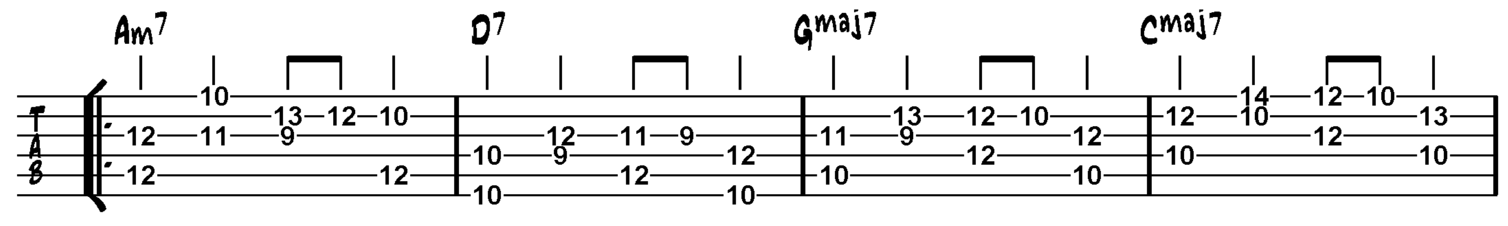
F#m7(b5) | B7(b9) | Em7 Eb7 | Dm7 Db7

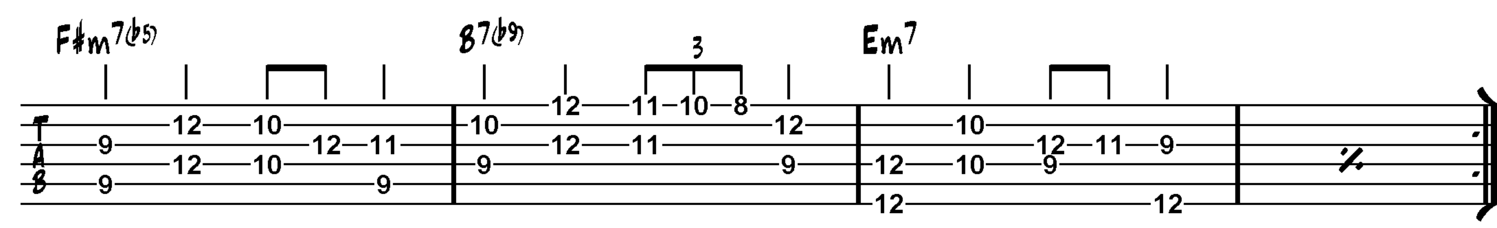
Cmaj7 | B7(b9) | Em7 | %

Tercera manera:

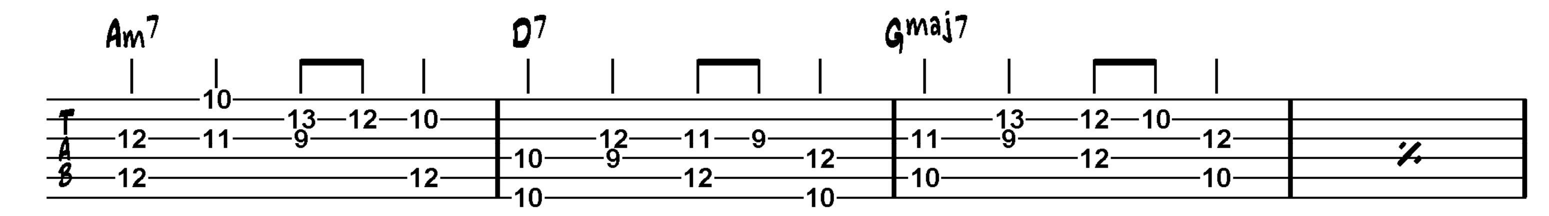



Cuarta manera:





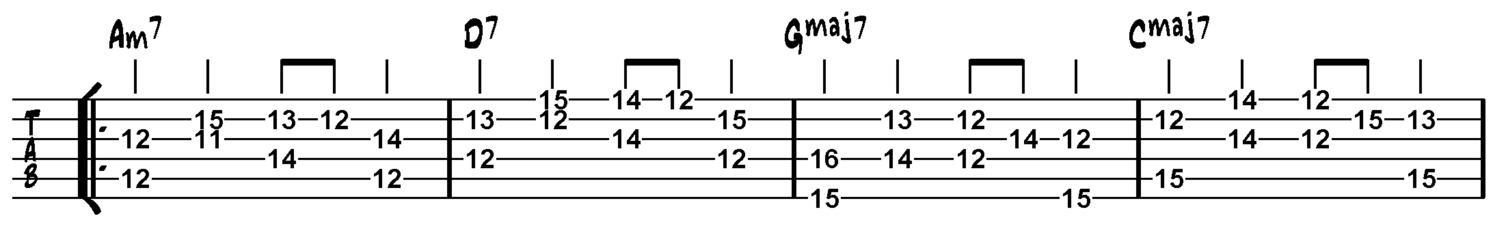
F#m7(b5) B7(b9) Em7

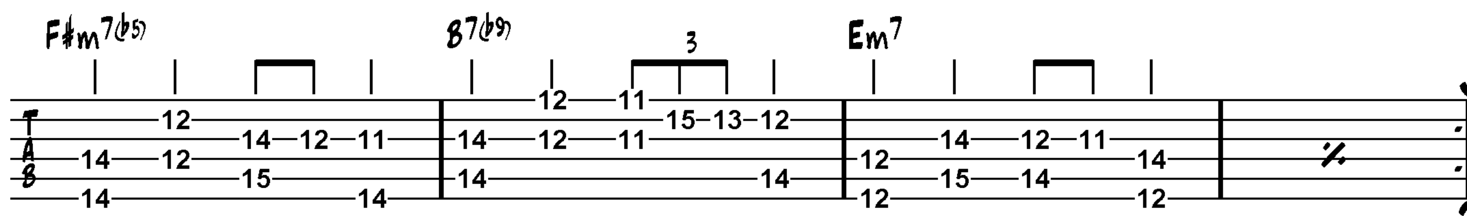


F#m7(b5) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7

Cmaj7 B7(b9) Em7

Quinta manera:





F#m7(b5) B7(b9) Em7

Am7 D7 Gmaj7

F#m7(b5) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7

Cmaj7 B7(b9) Em7

No te puedo creer que hayamos terminado el capítulo de Modos!!

Fueron casi 200 páginas de diversión incesante… o quizás no fue diversión, pero incesante fue seguro; cierto?

Me resulta increíble ver cómo nuestra pequeña **tríada** fue creciendo,
incorporando una séptima para ser **cuatríada**,
luego una tensión para ser **pentatónica**,
para que después lleguen dos notas sinvergüenzas
y nos obliguen a hacer tremendo lío de análisis para ver cómo demonios tocarlas!

Los **modos** son todo un desafío, de eso no hay duda, pero son la llave maestra para descubrir todos los secretos de la armonía.

Al entender cómo funcionan
los **grados** de una tonalidad,
las **tensiones de reposo**,
las **tensiones de paso**,
los **dominantes secundarios**,
los **dominantes sustitutos**,
y las **modulaciones** dentro de un tema,
básicamente estás entendiendo todo lo que hay que entender dentro de la armonía.

Todo el resto de la teoría,
ya sea para **orquestar un conjunto de cuerdas**,
o **rearmonizar un tema hasta dejarlo irreconocible**,
o formar **”clusters”** o acordes **cuartales**, o lo que sea,
todo resulta muy sencillo si podés realmente entender cómo funcionan los modos.

Y, habiendo dicho todo esto,
necesito volver a hablar de “La Idea” y decirte que esto de los modos en realidad no sirve para nada. Es así… qué le vamo’ a hacer.



LA IDEA

PARTE 4

Los Modos: Un concepto inútil
que resulta imprescindible.

A ver…
tenemos 7 modos que vienen de la escala mayor: **jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico, locrio**
y al menos 2 modos más que hacen falta para recorrer las armonías típicas de jazz: **mixo b9#9b13, mixo #11**.

9 modos, que implican 9 escalas en 5 posiciones en todo el mango.

Acaso alguien puede manejar toda esta información y, al mismo tiempo, hacer música en forma libre?
Sí y no… pero, sobre todo, no.

Los modos son un concepto sumamente *vertical*, en el sentido de que cada vez que cambia un acorde tenés que cambiar la serie de notas que podés tocar durante ese momento. Si tomás los acordes como una secuencia de modos, es bastante difícil –aunque, como todo, es cuestión de práctica- hacer melodías que naveguen fluidamente de una punta a otra de la armonía, atravesándola en forma *horizontal*.

Por lo tanto, esto de tocar pensando en el modo de cada acorde, es raro que lleve a resultados musicales.[25]

"Me venís a decir esto después de 200 páginas de darle y darle a todos los distintos modos?!?!", escucho reclamar al lector.
Y, sí, ese lector tiene razón. Pero, antes de que logren organizarse para reclamar venganza, quiero aclarar algo. Aunque no haga falta pensar en el modo de cada acorde, hay dos aspectos que hacen que los modos sean un concepto imprescindible:

a) **Concebir tonalidades**

b) **Estirar la oreja**

Concebir tonalidades? Estirar la oreja?
Esperando ya haber distraído al lector iracundo, paso a detallar estos conceptos.

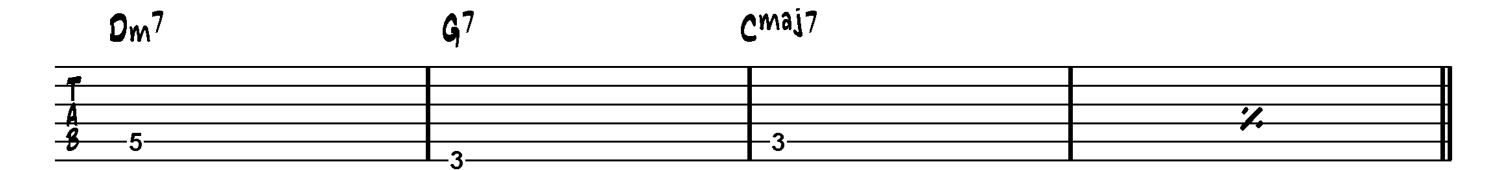
---

[25] La excepción sería en *armonías modales*, al estilo del tema "So What". Ahí podés pensar en cada modo pero, claro, los acordes duran muchos compáses cada uno así que no es tan complicado.

Los modos como simplificación

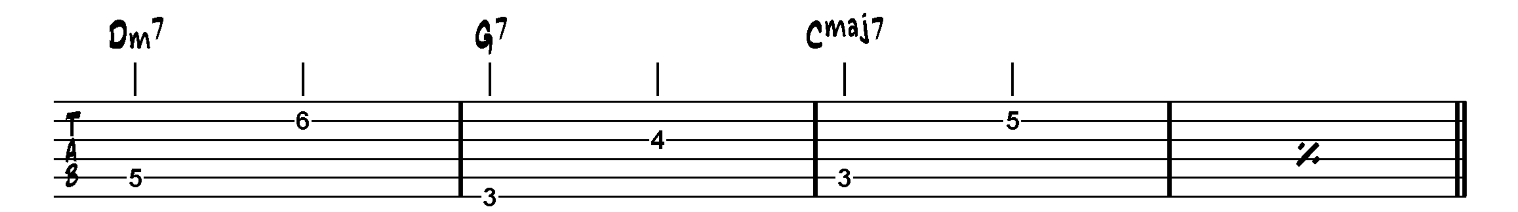
Veamos cómo funciona esta cuestión de *la simplificación* en las distintas capas que vimos hasta ahora.

Si tenés un "segundo-quinto-primero a DO mayor", y solo tocás **nota-raíz**, tenés que pensar en la nota-raíz de cada acorde. Es decir, tenés que estar pensando en una nota distinta para cada acorde. *Un acorde = Una nota; la progresión tiene 3 acordes, así que son 3 notas en total.*

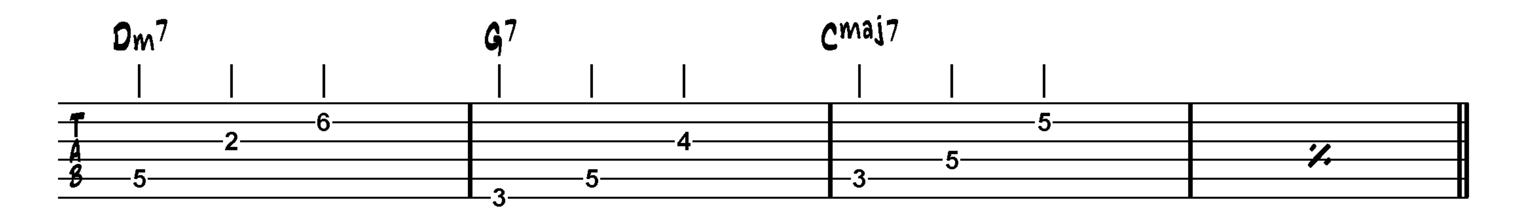


Nota-raíz partiendo de Dm7 en 5ta izquierda.

Al tocar **nota-raíz + 3era** de cada acorde, la cosa sigue básicamente igual. Por cada acorde tenés dos notas, pero tenés que estar cambiando estas dos notas a medida que cambian los acordes. *Un acorde = Dos notas; tomando los 3 acordes de la progresión, estamos hablando de 6 notas totales.*

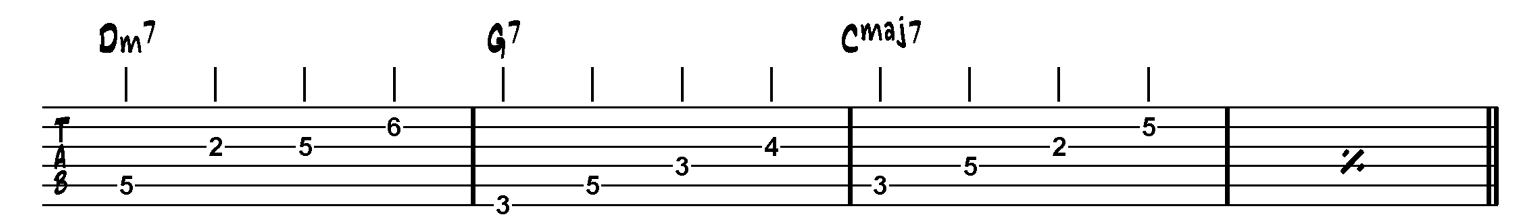


Llegada la **tríada** el concepto es básicamente el mismo. Por cada acorde hay que usar una tríada distinta. *Un acorde = Tres notas; 9 notas en total.*



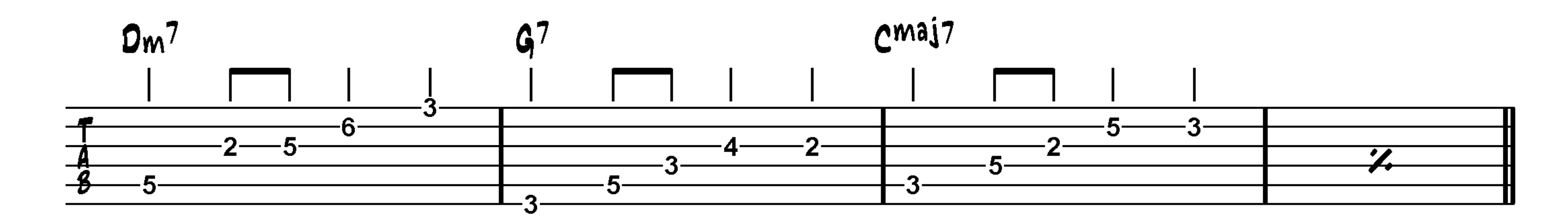
Una manera de tocar la tríada de cada acorde, siempre partiendo de Dm7 en 5ta izquierda y manteniendo la posición de ahí en más.

Para este punto creo que ya sabés a dónde estoy yendo…
En la **cuatríada** tenés 4 notas por acorde, que hacen *12 notas en total…*



Una manera de tocar las cuatríadas, todo en negras.

… y en la **pentatónica** ya se arma tremendo lío. *3 acordes con 15 notas totales.*[26]

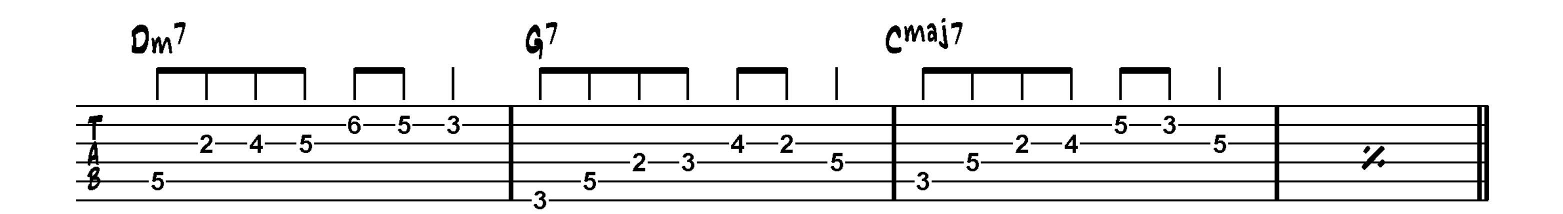


Cómo puede ser que si una escala tiene 7 notas en total, tengamos que estar manejando 15 opciones para pasar por solo tres acordes?
El concepto de modos viene a salvarnos de este lío (a cambio del lío de entender este concepto, pero termina siendo negocio).

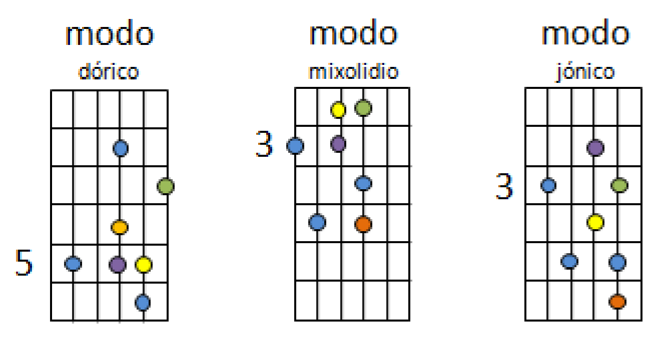
Tocaste las tablaturas que acabamos de ver?
Te lo súper recomiendo, ya que es una manera de *armar las posiciones* distinta a la que vimos en cada una de las capas.

[26] Hay notas repetidas, claro que sí, y justamente a eso vamos con la cuestión de simplificación.

Ésta sería la tablatura para tocar los modos de cada acorde en esta misma posición:



Veamos cómo lucen estas notas con los diagramas de cada uno de los acordes.

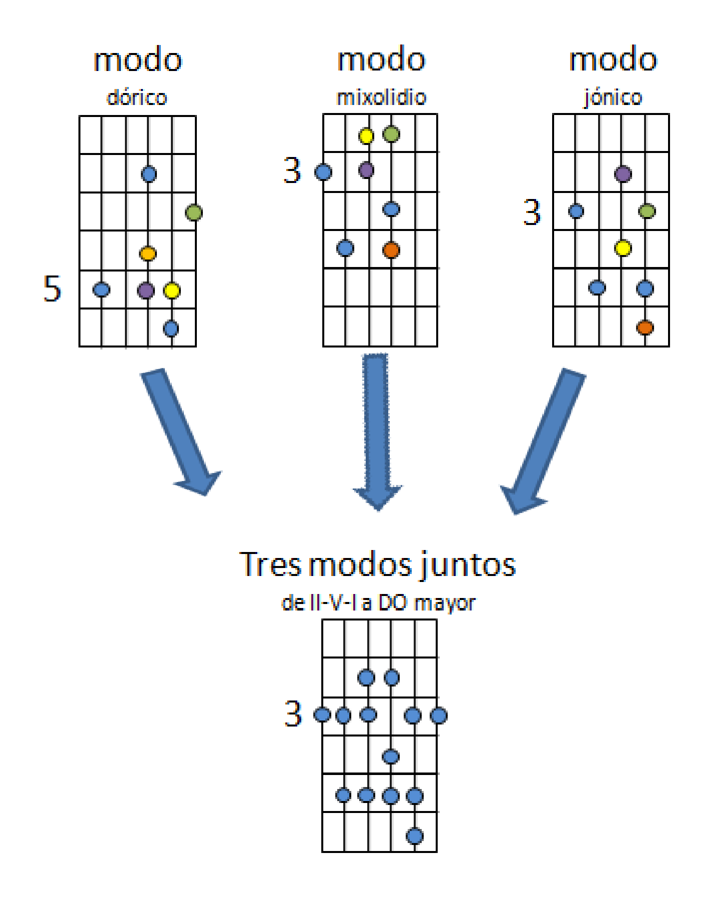


Dm7, G7 y Cmaj7.

Son 7 notas por cada acorde. 21 notas en total. Parece demasiado, cierto?
No puede ser que si una escala tiene 7 notas, tengamos que estar con 21 notas en la cabeza.

Tiene que haber una manera más fácil!

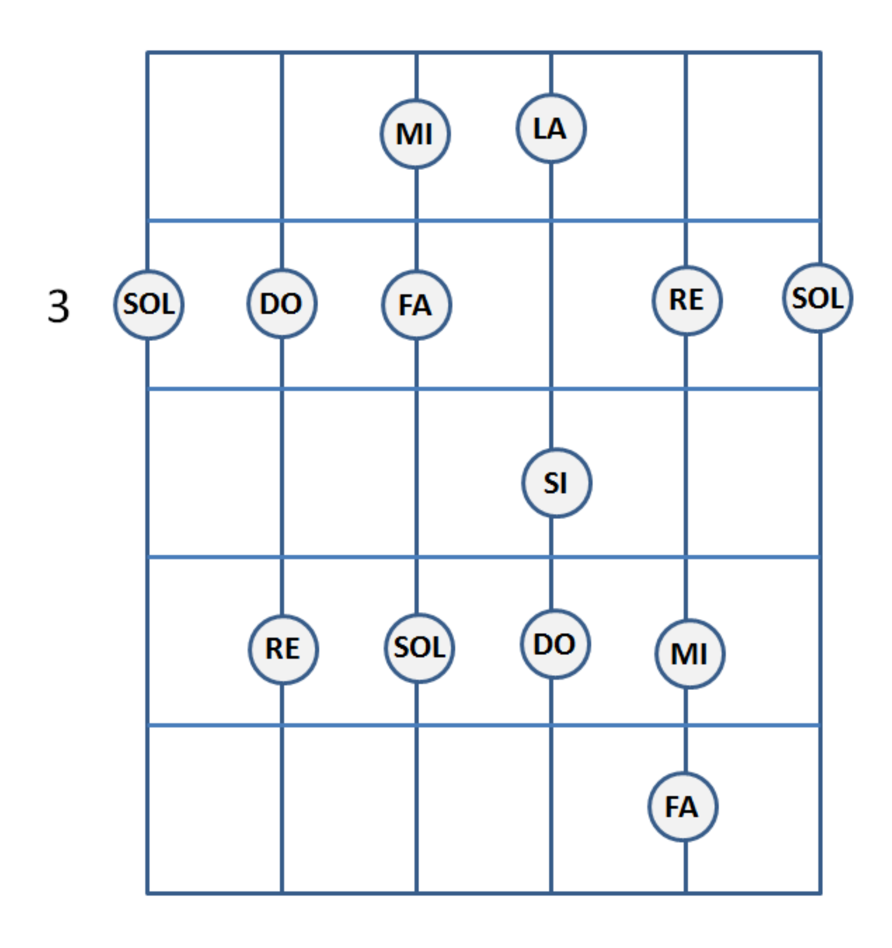
Simplemente por curiosidad, qué pasa si **juntamos todos estos diagramas en uno solo?**



A ver…

Perdimos la cuestión de los colores (ya que este gráfico abarca a tres acordes),
pero lo interesante –muy interesante a decir verdad- es que logramos simplificar 21 notas en tan solo 7.

Si te fijás cuál es el nombre de las notas que aparecieron recién, verás que son las siguientes:



SOL, **DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI,** DO, RE, MI, FA, SOL.
Esto suena familiar, cierto?



Son las notas de la escala de DO mayor: DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI.

Hay dos cosas raras, eso sí.

Cosa rara #1) Las notas aparecen en otro orden, ya que la nota más grave de esta posición es SOL.
Esto no es problema, ya que las escalas son una serie de notas que no tienen un orden determinado. A la hora de formar un acorde suele ser conveniente que la nota más grave sea la nota-raíz pero, más allá de ese caso particular, no hace falta que la nota que da nombre a la escala sea la más grave de la serie.

Cosa rara #2) Hay algunos huecos.
Seguramente hayas visto que la nota más grave es un SOL, y después saltamos directo a la nota DO… sin señales de vida del LA de 5to traste en la 6ta cuerda, ni de la nota SI que tendría que aparecer en el 2do traste de la 5ta cuerda. Esto tampoco es un problema, ya que nosotros no estuvimos tocando *todas las notas* de cada posición, sino que estamos eligiendo las más convenientes para formar acordes.

Así que, evidentemente,
estamos en presencia de la escala de DO mayor.

Juntar el modo dórico de RE, el modo mixolidio de SOL y el modo jónico de DO, da como resultado la escala de DO mayor. DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI. 7 notas. No 21, que sería el resultado de pensar en que “cada modo tiene 7 notas y son 3 modos en total”. Solo 7 notas.

Tres acordes terminan resultando distintas maneras de ver una misma cosa.
Lo que parecían 21 notas en realidad son solo 7, ordenadas de maneras distintas.

> *Tres acordes = 21 notas? Claro que no!*
> *Tres Acordes = 1 Tonalidad.*

De 3 pasamos a 1.
Esto es simplificar.

Lo absolutamente imprescindible de los modos es poder simplificar varios acordes en una tonalidad.
La capacidad de hacer un análisis armónico, diciendo "este acorde es tal grado de la tonalidad, y ese acorde es tal grado de la misma tonalidad", es una habilidad que vale la pena tener. Nos hace la vida mucho más fácil, pero requiere entender que una escala mayor tiene 7 acordes escondidos dentro, que pueden relacionarse de distintas maneras (dominantes secundarios, dominantes sustitutos, etc.).

Entonces vos podés tocar una progresión de acordes que parece muy compleja, pero gracias a tu fluido conocimiento respecto a Los Modos, podés improvisar sin ningún problema ya que sabés que corresponden todos a la misma tonalidad.

Pero –siempre hay un pero- hay un problema grave si solo pensás en las notas de la tonalidad.
El problema es que necesitás darle importancia a las notas importantes de cada acorde. Más allá de que la tonalidad nunca cambie, necesitás que tu melodía refleje la armonía y, para eso, *hace falta darle importancia a las notas que definen cada uno de los acordes*.

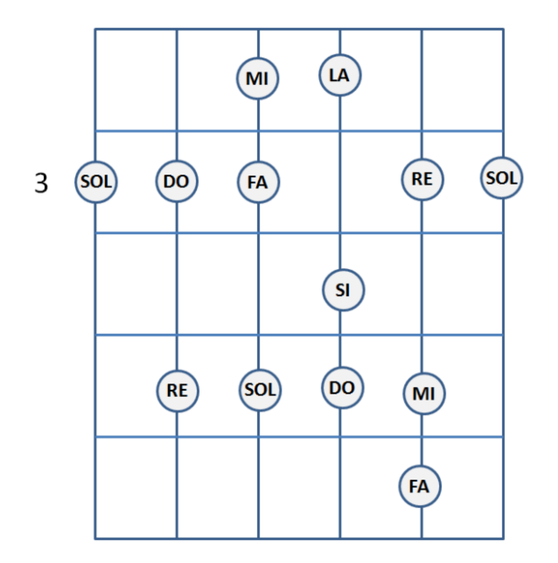
Un truco para solucionar esto es el siguiente:

- Querés tocar **horizontalmente**, uniendo los acordes? Usá las 7 notas de la tonalidad.
- Querés tocar **verticalmente**, haciendo que la melodía muestre la armonía del tema? Usá las 4 notas de la cuatríada.
- Querés poder tocar en forma fluida, pero definiendo los acordes? Es cuestión de tocar las notas de la tonalidad, pero dando importancia a la cuatríada de cada uno de los acordes.

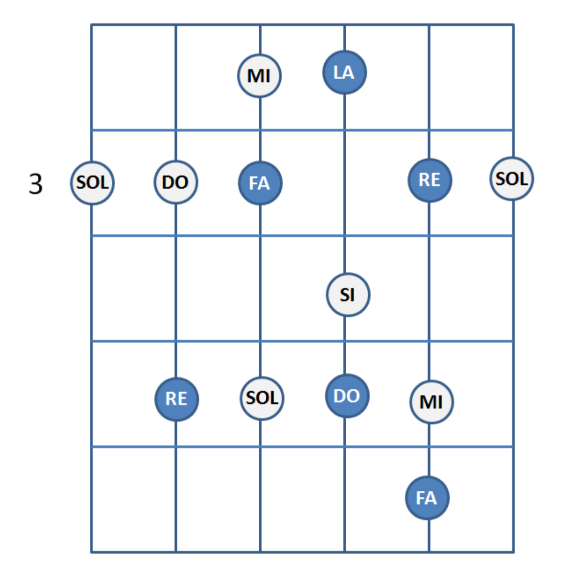
Tendrás que estar cambiando de cuatríada por cada acorde,
pero lo harás por sobre una *tonalidad común* que no cambia muy seguido (solo varía si el tema tiene modulaciones).

Veamos como luce esto…

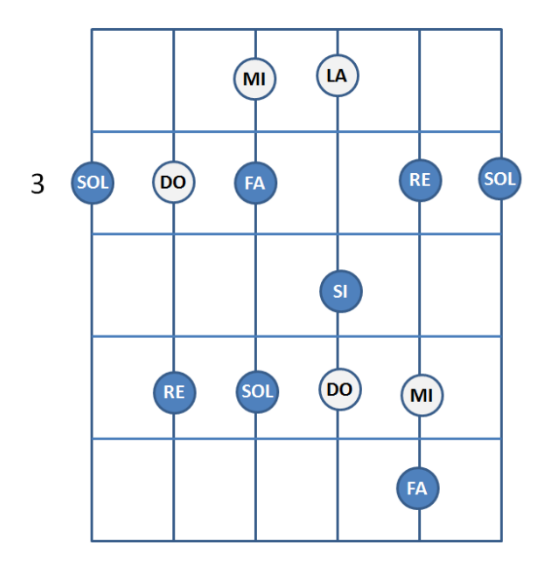
Las 7 notas de la tonalidad siempre serán…



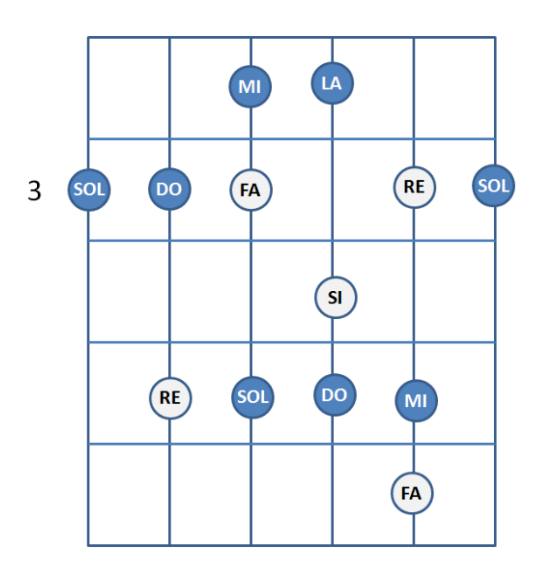
… pero al tocar en Dm7 le darías importancia a las notas que definen a ese acorde (la cuatríada de Dm7)…



... al tocar el G7 seguirías tocando esas 7 notas pero teniendo presente la cuatríada de G7...



... y lo mismo sucede sobre el Cmaj7:



Esto es lo bueno de los modos.
Te permiten simplificar muchos acordes en una única escala.

Vale aclarar que los gráficos anteriores solo incluyen las notas que vimos hasta ahora en cada posición. En el segundo tomo de este libro completaremos cada posición para tener todas las notas a nuestra disposición, y en el tercer tomo nos olvidaremos del concepto de posición y empezaremos a tocar todas estas notas de muchas maneras distintas.

Quisiera repetir que, aunque las 7 notas sean las mismas durante toda la progresión de acordes, *necesitás* tocar las notas importantes de cada acorde sobre los tiempos importantes de cada compás. De lo contrario, no hay manera de que se escuche la armonía en las melodías que toques.

Con notas importantes
me refiero a lo que es obvio: alguna de las notas de la cuatríada, que forman la estructura inferior del acorde.

Con tiempos importantes
me refiero a aquellos tiempos del compás a los que el oído les da mayor importancia. Típicamente son las notas que van *a tierra*; es decir, en los tiempos 1, 2, 3 y 4. Igualmente también podés darle importancia a una nota a través de la acentuación, o incluso usando una de esas notas importantes ya sea como punto de inicio o de fin de cada una de las frases. No creo que valga la pena hacer en este momento un “tratado filosófico” acerca de cómo darle importancia a una nota. Mi consejo es sencillamente *saber cuáles son las notas importantes de cada acorde, y darles la debida importancia*.

Todo lo anterior funciona muy bien, pero solo estamos dando importancia a la cuatríada...
Esto sería olvidar que existen las tensiones de reposo, que son notas que decoran al acorde y les dan muchos colores interesantes. Los modos también son un recurso para saber cuáles son estas tensiones de reposo, y llevarnos a nuevas sonoridades interesantes.

Extender la oreja a través de los modos

Resumamos lo que hablamos recién:

- A través del concepto de **modos**, podemos hacer **análisis armónico**.
- Gracias al **análisis armónico** sabemos que varios acordes comparten una misma **tonalidad**.
- Sabiendo la **tonalidad** de un tema podemos usar **7 notas** durante toda esa progresión de acordes.
- Más allá de tocar estas **7 notas**, queremos que se noten los acordes de la armonía. Por lo tanto, **usamos las notas importantes de cada acorde sobre los tiempos importantes de cada compás**.

Hasta recién solo tomamos como notas importantes a aquellas que son parte de la cuatríada: nota-raíz, tercera, quinta y séptima (sexta para los maj7). Pero sabemos que hay otras notas que también definen a los acordes, y les agregan color: **las tensiones de reposo**.

Si ves un Cm7, sabés que la cuatríada son 4 notas. Pero ese cifrado no te dice cuáles son las 3 tensiones, ni te aclara cuáles de esas tensiones pueden ser usadas como tensiones de reposo y cuáles de esas tensiones generan líos armónicos. La buena noticia es que, si hiciste el análisis armónico, ya conocés perfectamente todos los vericuetos de cada acorde. Gran ventaja de saber acerca de Los Modos.

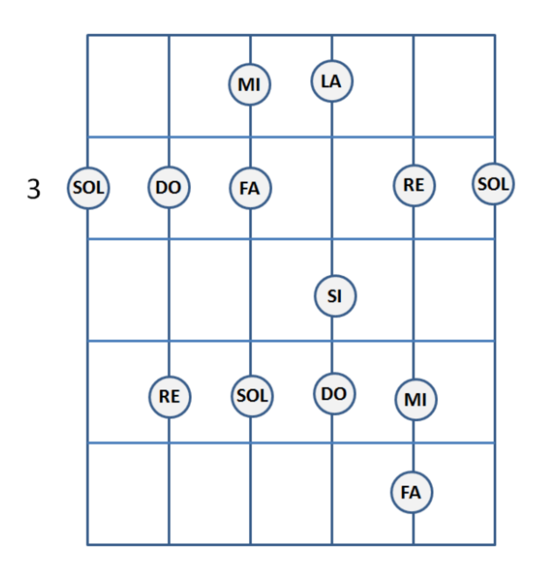
Nada mejor que ilustrar esto con un ejemplo.
Volvamos al "segundo-quinto-primero a DO mayor" que veíamos recién.

La progresión es:

Dm7 G7 Cmaj7

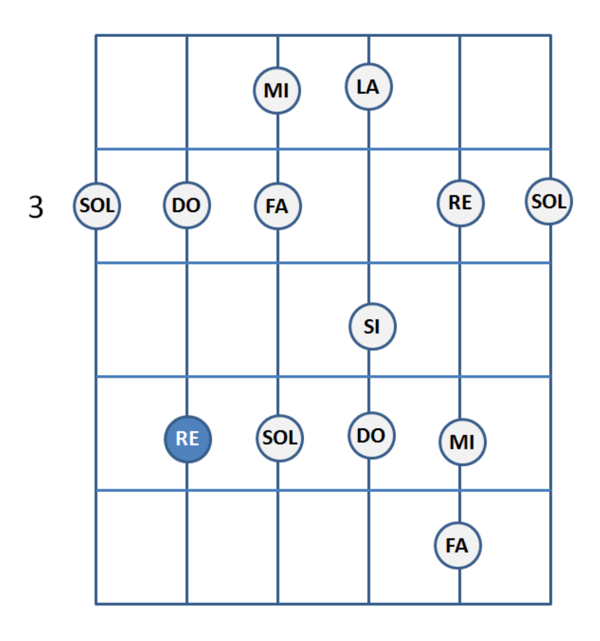
T
A
B

Y las 7 notas de la tonalidad (basado en lo que vimos recién) son las siguientes:



Hagamos de cuenta que queremos hacer una melodía que empiece en la nota RE, y que vaya subiendo a la próxima nota disponible de la escala, usando el menor movimiento posible (es decir, tratando de evitar saltos innecesarios).

Entonces tenemos que empezar en la nota RE que, sobre el Dm7, obviamente es una nota que suena bien:



La tablatura hasta ahora es lo siguiente:

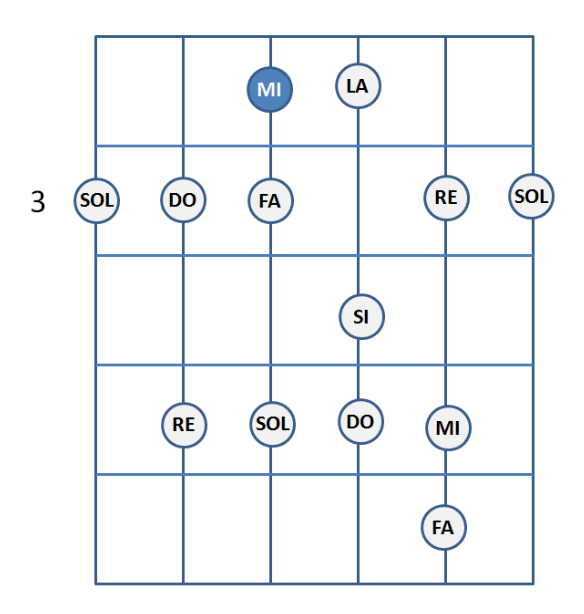
Dm7 G7 Cmaj7

TAB 5

Para seguir adelante tenemos que tocar una nota que sea más aguda del RE, que quede bien sobre un G7.

Obviamente la nota que viene después de RE, en la tonalidad de DO mayor, es la nota MI.

Podemos tocar la nota MI, que sería la 13na mayor, sobre un G7? Por suerte ya estuvimos viendo los modos, y sabemos que el modo mixolidio efectivamente tiene la 13na mayor como tensión de reposo. Así que, adelante, vamos con esta nota.



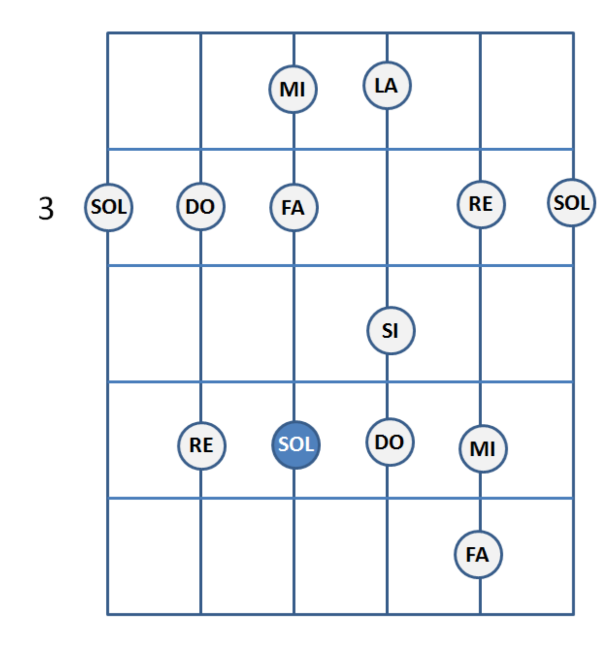
Agreguemos esta nota a la tablatura que estamos escribiendo:

Dm7 G7 Cmaj7

TAB 5 | 2 | | ||

Hasta ahora tocamos la nota-raíz sobre el Dm7, y la 13na mayor sobre el G7.

Seguimos adelante, y sabemos que la nota FA viene a continuación de la nota MI.
Sobre un Cmaj7, que sabemos es de modo jónico, la nota FA es la 11na justa; esto generaría una disonancia, por lo que es mejor evitar problemas con el acorde y pasar a la próxima nota. Es un SOL, la hermosa 5ta del Cmaj7, así que por supuesto es una buena opción para seguir con nuestra simple melodía.

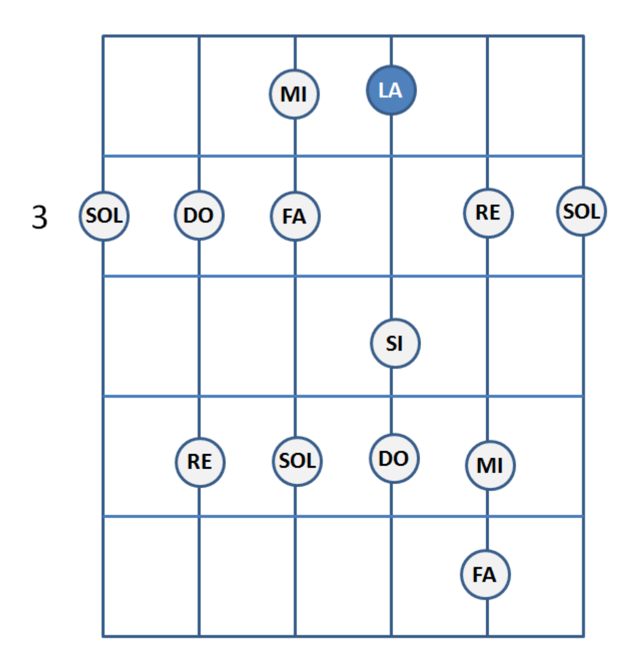


Seguimos sumando notas:

Dm7 | G7 | Cmaj7

T A B			
5	2	5	

A continuación viene otro acorde de Cmaj7, y la nota que está después de SOL es la nota LA. Esto sería la 13na mayor.
Es la 13na mayor una tensión de reposo sobre un DO jónico? Por supuesto que sí, así que ésa es la opción a tomar.



Completamos los primeros 4 compases de esta armoniosa melodía:

Dm7 G7 Cmaj7 %

TAB
5 | 2 | 5 | 2

Como verás, en este camino de ir avanzando "a la próxima nota", estamos usando:

a) Las notas de la tonalidad. Esta *escala madre* nos marca cuáles son las opciones posibles.
b) Lo que sabemos respecto a modos, en relación a cuáles son las notas que podemos usar en tiempos importantes.

Entonces en los tiempos importantes del acorde podés usar ya sea notas de la cuatríada o tensiones de reposo. Simplemente hay que evitar notas que no correspondan a la tonalidad, o notas que sean tensiones de paso.

No voy a aburrirte con tanto gráfico, pero tengo ganas de continuar esta melodía que planteamos recién.
Los primeros cuatro compases fueron los siguientes:

Dm7 | G7 | Cmaj7 | %
TAB: 3 | 2 | 5 | 2

Sobre el Dm7 está la nota-raíz. Sobre el G7 está la 13na mayor. Sobre el primer Cmaj7 está la 5ta justa. Sobre el último Cmaj7 está la 13na mayor.

Por lo tanto los próximos cuatro compases, si siguiéramos subiendo, serían:

Dm7 | G7 | Cmaj7 | %
TAB: 5 | 3 | 5 | 3

Sobre el Dm7 no pudimos tocar la 13na mayor (es una tensión de paso), así que avanzamos hacia la 7ma menor. Sobre el G7 nos quedó la 5ta justa. Sobre el primer Cmaj7 tuvimos a la 3era mayor. Sobre el último Cmaj7 no pudimos tocar la 11na justa (que sería la nota que está después de la 3era mayor), así que pasamos a la 5ta.

Ya subimos un buen rato, así que bien podríamos empezar a bajar.

Dm7 | G7 | Cmaj7 | %

T | 6 | 5 | 3 | 5
A
B

Sobre el Dm7 va la 3era menor. Sobre el G7, la 13na mayor. Sobre el primer Cmaj7 tocamos la 9na mayor y terminamos el último Cmaj7 sobre una reconfortante nota-raíz.

Todo lo que aprendimos respecto a Los Modos fue puesto a buen uso al hacer esta sencilla melodía.
Necesitamos saber que esta progresión es un “segundo-quinto-primero a DO mayor”, junto a los modos que corresponden a cada acorde; de esta manera sabemos cuáles notas definen a cada acorde y las tensiones de reposo que podemos tocar.

Cuando usamos una tensión de reposo en un tiempo importante, estamos extendiendo la sonoridad básica del acorde.
Ya no solo usamos notas de la cuatríada, sino que aprovechamos estos interesantes colores. Por lo tanto considero que practicar los modos es una manera de que el oído incorpore nuevos sonidos. Después, a la hora de tocar, quizás solo estés pensando en las notas de la tonalidad, pero tanto tu oído como tu mano sabrán que hay muchas opciones interesantes para tocar en los tiempos importantes de cada acorde.

Entonces,
este brutal ataque a los modos terminó siendo una defensa apasionada del concepto.

> No suele tener sentido pensar en cada modo para cada acorde pero, si no fuera por Los Modos, no podríamos saber cuál es la tonalidad que agrupa a los acordes, ni sabríamos cómo suenan esas fascinantes tensiones.

Hablamos de cuatríadas, de tensiones de reposo y de tensiones de paso…
Todo muy lindo, pero ya es hora de empezar a agregar notas que no están en la tonalidad: Cromatismos, sean bienvenidos!



SÉPTIMA CAPA:

ESCALAS BEBOP

Acomodar las notas al ritmo,
y no al revés.

Introducción

Escalas bebop. Bebop. "Ví-bop". Subestilo de jazz, cuyo exponente paradigmático es el saxo alto de Charlie Parker y la trompeta de Dizzy Gillespie. Entonces, las escalas bebop deben ser únicamente para tocar a lo Charlie Parker, cierto? Mmm, en realidad no.

La verdad sea dicha, estas escalas merecerían otro nombre.
De todos modos creo que no está mal de algún modo homenajear a ese estilo que definió una importante parte del lenguaje del jazz, hecho por músicos extraordinarios que inventaron el verdadero "jazz-caliente": agudo, rápido, incesante.

Lo interesante es que para poder tocar jazz de esa manera, atravesando a toda velocidad los más variados acordes, estos músicos desarrollaron una manera de agregar una *nota cromática* a las escalas de 7 notas, como forma de asegurar que las notas importantes queden sobre los tiempos importantes del compás. Con *nota cromática* me refiero a un misterioso 8vo pasajero, que corresponde a una nota que está por fuera de la tonalidad y que se usa únicamente como nota de conexión entre dos de las notas habituales de la escala.

Pero, antes de ver cuál es esta 8va nota,
no está mal explorar cuál fue la razón por la que las escalas de 7 notas (es decir, Los Modos) de pronto no fueron suficientes.

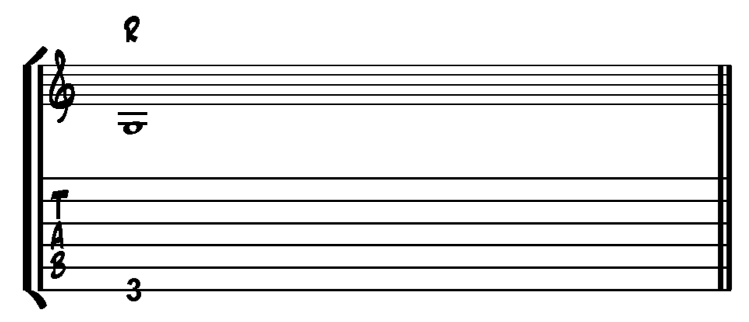
Corcheas para arriba, corcheas para abajo

Gran parte de la música que escuchamos está basada en tocar corcheas; es decir, tocar dos notas por tiempo (“un y dos y tres y cua y”). Por otra parte, la gran mayoría de las melodías están basadas en tocar grado-conjunto; es decir que, aunque por supuesto constantemente hay saltos, es muy común tocar melodías con notas que están una muy cerca de la otra.

Entonces, veamos qué pasa cuando tocás una escala en corcheas para arriba y para abajo.

Simplemente por tomar un ejemplo, pongamos el caso de un G7, como quinto grado de la escala de DO mayor. Esto es el modo mixolidio, pero ya ni hace falta decir esas cosas obvias.

La primera nota va a ser SOL, la nota raíz (no muy original que digamos):



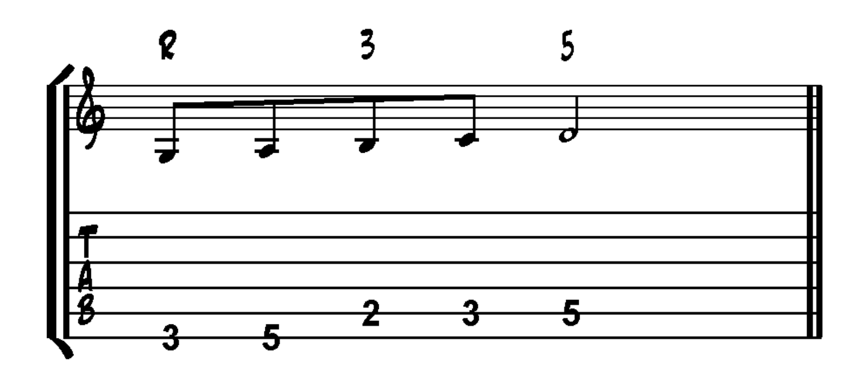
Como queremos tocar en corcheas, subiendo por la escala, la cuestión sigue de la siguiente manera:



Hasta ahora, la cosa viene bien.

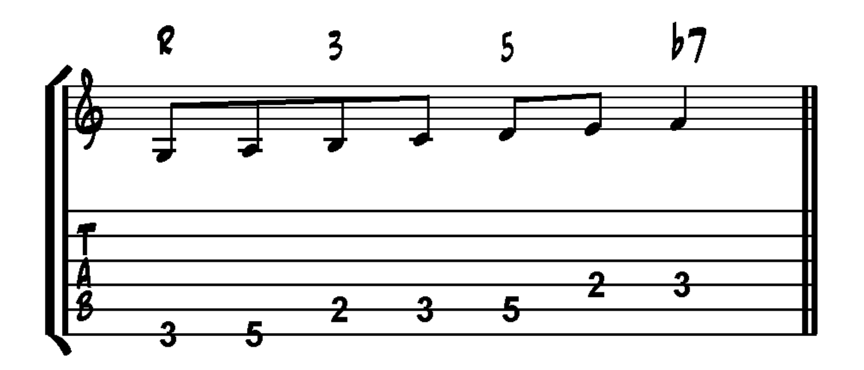
En la tierra del primer tiempo tuvimos la nota-raíz de este G7, mientras que en el segundo tiempo cayó la 3era mayor. El oído le da importancia a estas notas que van *a tierra*, lo cual significa que hasta ahora escuchó nota-raíz y 3era mayor.

Sigamos subiendo en corcheas, entonces:



Al seguir avanzando por grado conjunto (es decir, de nota-a-nota), llegamos a la 5ta justa. Fantástico, tenemos la tríada en los tiempos fuertes del compás.

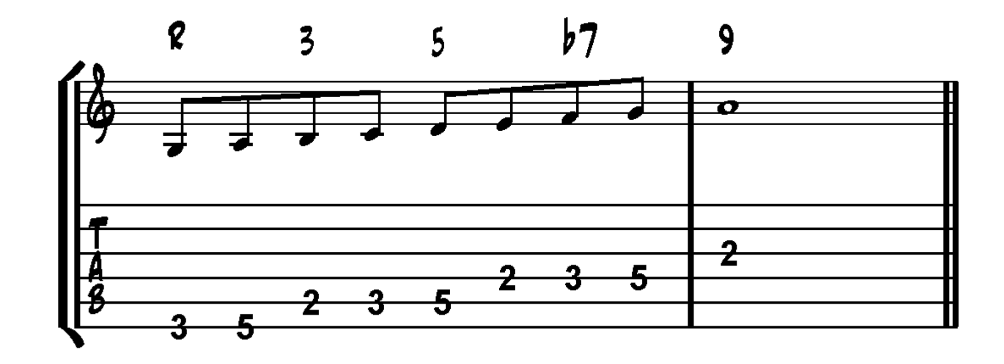
Un tiempo más y la tablatura es la siguiente:



Hey, estamos de suerte!

Lo único que hicimos fue subir por corcheas y, como por arte de magia, las 4 notas que componen la cuatríada aparecieron sobre los cuatro tiempos más importantes del compás. Genial.

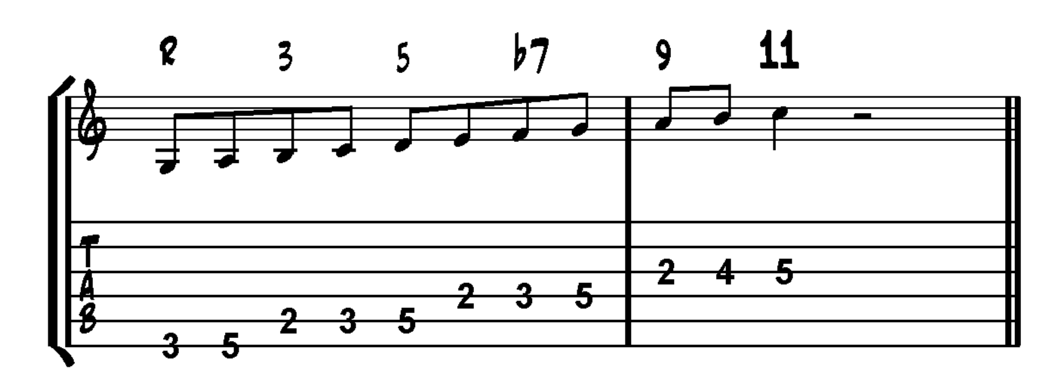
Las corcheas siguen su camino y aparece lo siguiente:



Terminamos en la 9na mayor.

Epa, ya no es una nota que define al acorde… pero nuestra racha de buena suerte continúa, porque la 9na mayor es una tensión de reposo en un G7. Así que en los tiempos fuertes del compás (las tierras de cada tiempo) hasta ahora tenemos nota-raíz, 3era mayor, 5ta justa, 7ma menor y 9na mayor. Todo muy bien.

Seguimos? Claro!

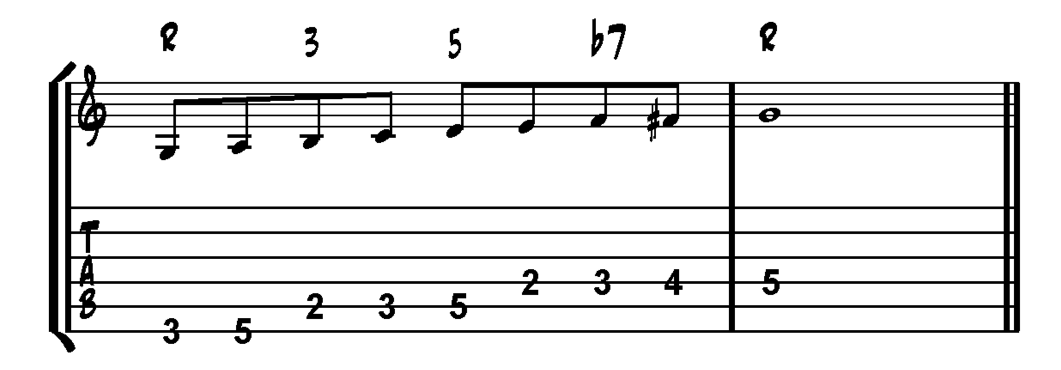


Ouch… caímos en la 11na justa sobre este G7.
Un problemón, la verdad, porque la 11na justa es la peor nota que podemos tocar sobre un acorde mayor en un tiempo importante del compás…

Cómo resolver esto?
Podrías decir que no sigamos tocando corcheas, o que salteemos una nota, pero esto sería ir en contra de lo que nos propusimos en un principio: subir por grado conjunto usando corcheas.

Justamente este inconveniente es lo que sucedió en el bebop, ya que los músicos querían tocar a gran velocidad pero manteniendo siempre las notas importantes de cada acorde en los tiempos importantes del compás. Lo bueno es que en algún momento alguien se dio cuenta de que no hay necesidad de tocar únicamente las 7 notas que corresponden a este modo mixolidio, y que sonaría perfectamente bien agregar un cromatismo que *acomode la escala*.

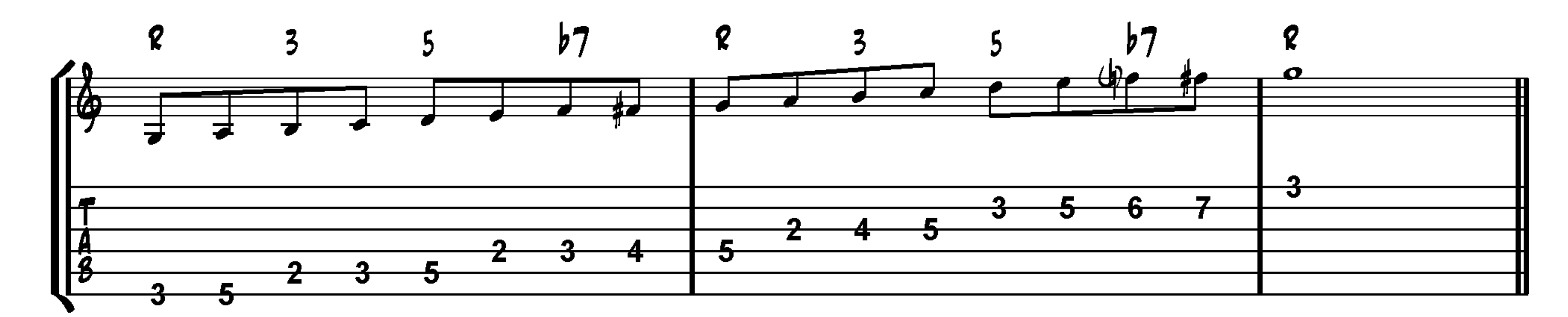
Fijate por favor cómo suena lo siguiente:



Como seguramente viste, hay una nota agregada.
El FA#, en el 4to traste de la 4ta cuerda, es una nota que no corresponde a la tonalidad de DO mayor. Por lo tanto, esa nota tampoco existe en el modo de SOL mixolidio, que estábamos usando para tocar por sobre este acorde de G7.

Lo interesante de esto es que, al agregar esa **nota cromática**, de pronto el 2do compás empieza en la misma que el 1ero. Ambos tienen la nota-raíz como primera nota, lo cual nos trae ventajas interesantes...

Si el 2do compás comienza en la misma nota que el 1ero, podemos seguir subiendo en corcheas y ambos compases tendrán las mismas notas (aunque en octavas distintas, por supuesto):



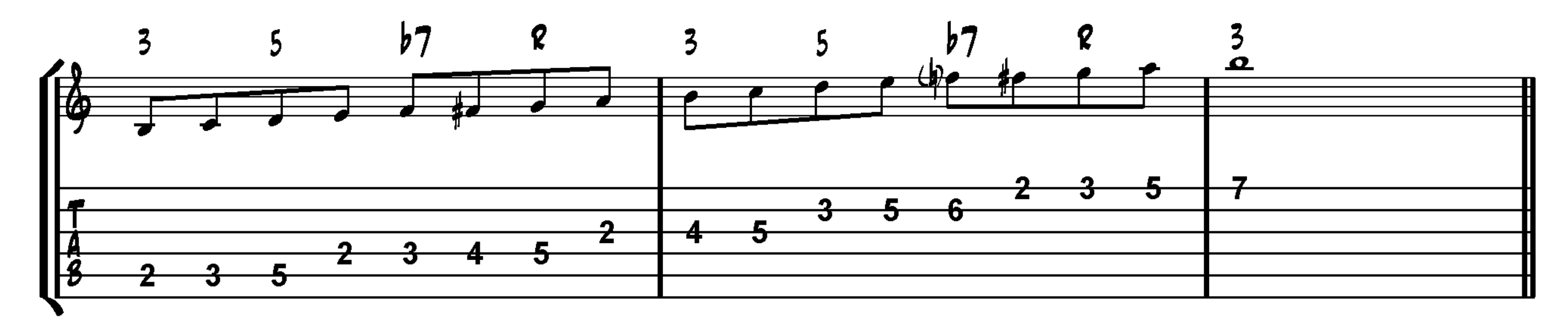
Ambos compases son SOL LA SI DO RE MI FA FA#... pero el 2do compás suena un octava más aguda que el 1ero.

Esto es, señoras y señores, la idea principal detrás de las Escalas Bebop.
Agregar una nota cromática permite que la escala pueda ser tocada en corcheas, con las notas importantes del acorde sobre los tiempos importantes del compás. Esto fue un gran descubrimiento, ya que permite subir o bajar por la escala en corcheas, sabiendo que ese mágico cromatismo hará que la armonía se escuche siempre en forma fuerte y clara.

Así que, resumiendo lo que vimos hasta ahora, podríamos concluir lo siguiente:
En el modo mixolidio podés subir en corcheas desde la nota raíz y, al agregar la 7ma mayor como cromatismo, la escala quedará acomodada.

Pero… qué pasa si empezás en una nota que no sea la nota-raíz?

La escala bebop de SOL mixolidio, empezando desde la 3era mayor:

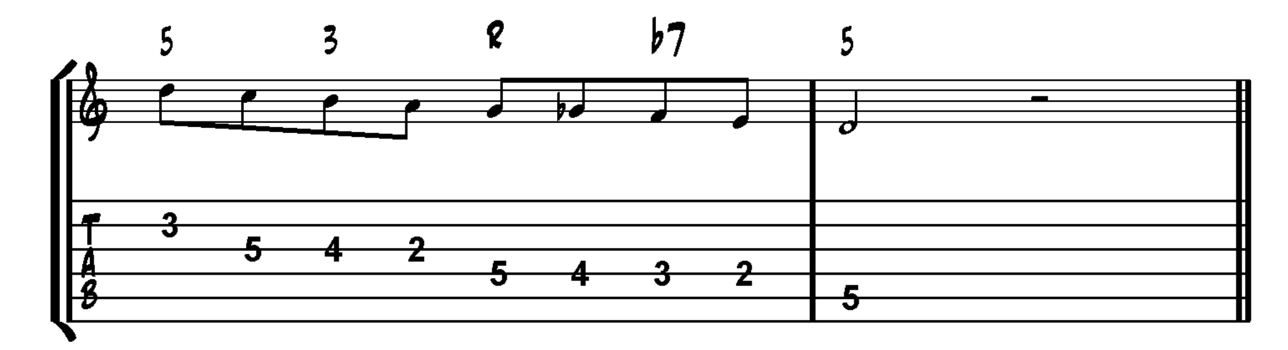


Impresionante, el cromatismo entre la 7ma menor y la nota-raíz hizo que el segundo compás sea igual al primero.
No importa desde cuál nota de la cuatríada empieces, esa nota extra hace que la escala quede acomodada rítmicamente en el compás.

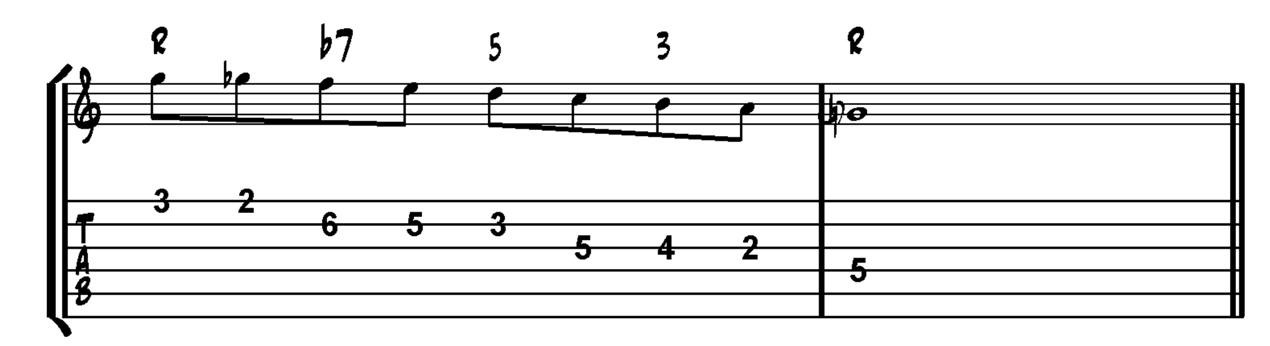
Pero qué pasa si, en vez de subir por corcheas, hacés esto mismo bajando?

Siempre y cuando comiences una nota de la cuatríada, el cromatismo acomodará las notas importantes del acorde sobre los tiempos importantes del compás.

Esto sería bajando desde la 5ta justa de este G7 (en modo mixolidio):



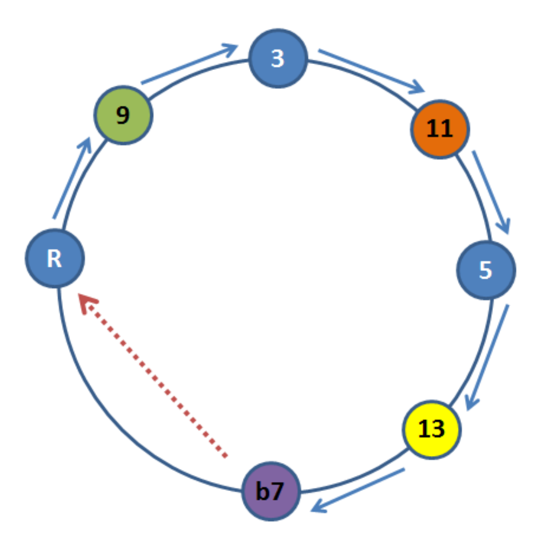
Y, para que me creas que realmente esto funciona, la siguiente tablatura muestra cómo sería bajar en corcheas desde la nota raíz:



Siempre y cuando empieces en una nota de la cuatríada, podés subir o bajar en corcheas y este cromatismo acomoda perfectamente la escala.
Así que veamos más en detalle a esta octava nota que se suma a los modos.

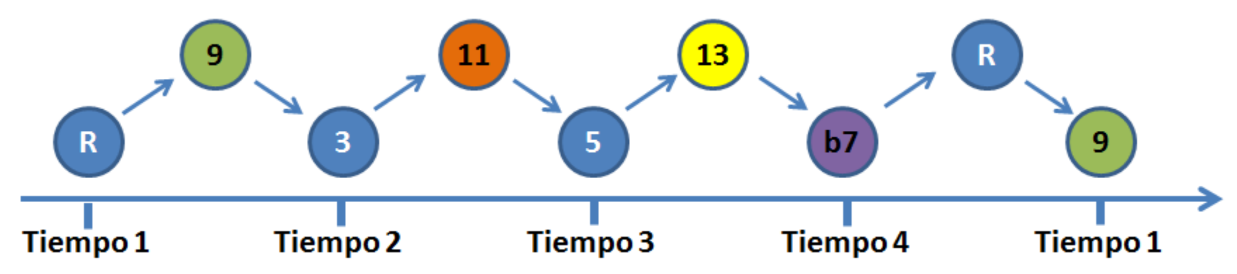
El octavo pasajero

Recién veíamos el caso del modo mixolidio. Necesitábamos movernos en corcheas, por grado conjunto (es decir sin hacer saltos), para ir subiendo por la escala. Podríamos representar este movimiento con el siguiente gráfico:



Empezando en la nota-raíz (que está a la izquierda sobre el medio de este círculo), pasás a la 9na mayor, de ahí a la 3era mayor, luego a la 11na justa, a la 5ta justa, a la 13na mayor, a la 7ma menor y por último volvés a la nota-raíz.

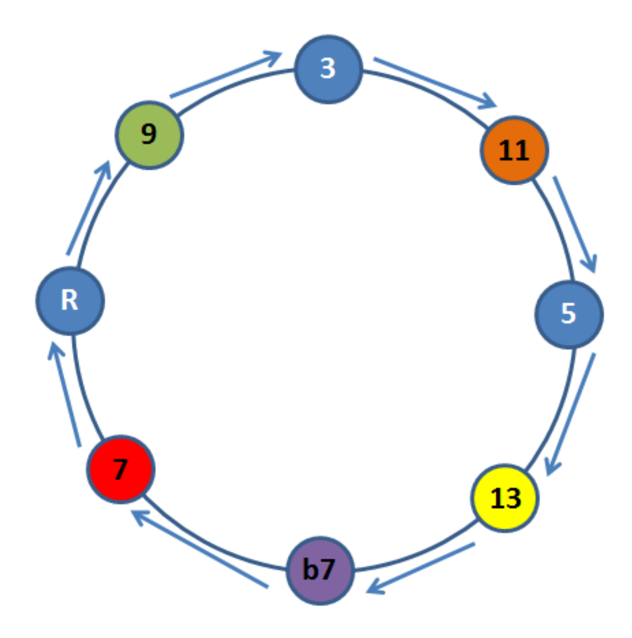
Lo cual, si empezás tocando la nota-raíz en el tiempo 1, podría lucir de esta manera:



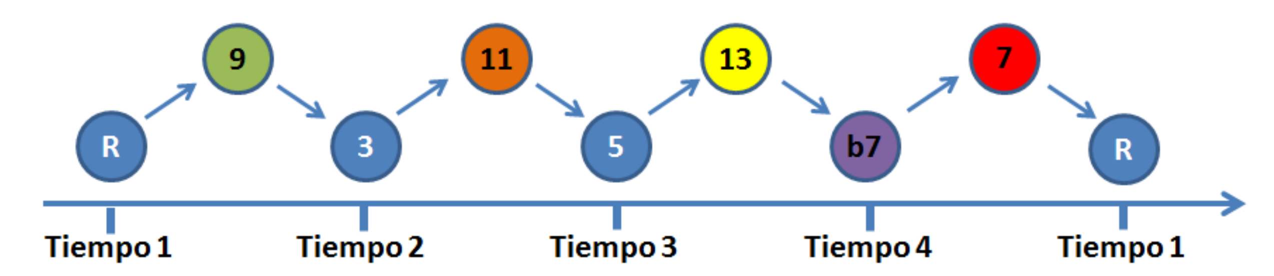
Como verás, en el tiempo 1 tenemos la nota-raíz; en el tiempo 2 tenemos la 3era mayor; en el tiempo 3 tenemos la 5ta justa; en el tiempo 4 está la 7ma menor y ahí se pierde el hermoso orden: la nota-raíz ya no está *a tierra*, y el tiempo 1 del próximo compás es distinto al tiempo 1 del primer compás.

El problema es que entre la 7ma menor y la nota-raíz no hay ninguna nota.

Ningún problema, dijo alguno de los muchachos del bebop, podemos agregar una!



Esto luce del siguiente modo sobre los tiempos del compás:

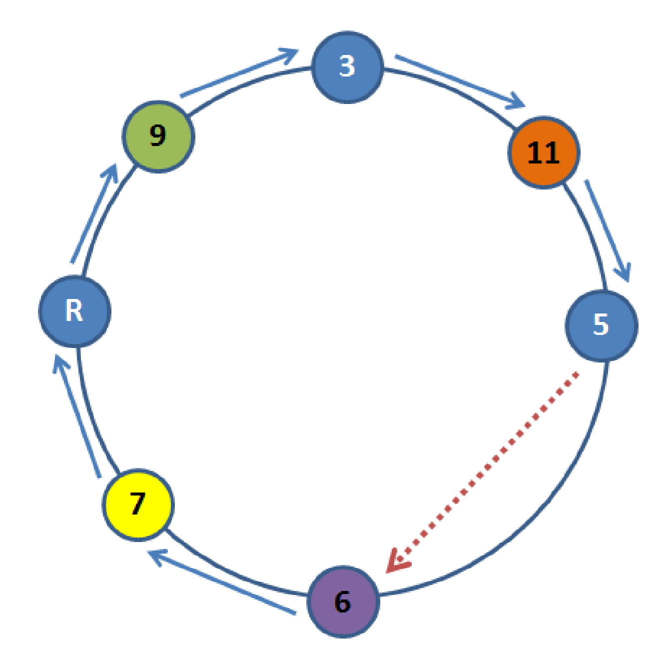


El segundo compás empieza sobre nota-raíz, igual al primero, y por lo tanto la escala queda perfectamente acomodada. Éxito!

Por lo tanto:
Todos los modos que tengan 7ma menor, necesitan agregar el cromatismo de la 7ma mayor para pasar a ser una Escala Bebop.

Agregar la 7ma mayor en un acorde que tiene 7ma menor?
Sí, tal cual… tené en cuenta que esto será exclusivamente un cromatismo; el oído no lo escuchará como una "séptima mayor", sino como un elegante patinazo entre la 7ma menor y la nota-raíz.

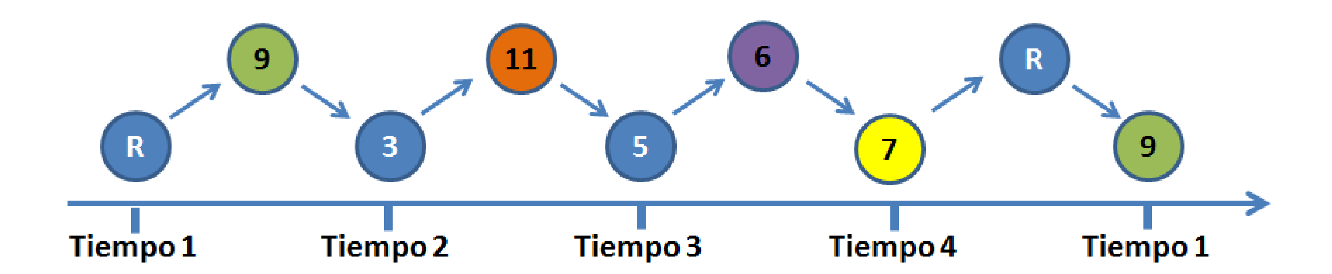
Pero, qué pasa si el acorde no tiene 7ma menor?
Esto solo sucedería para los acordes maj7 que, como bien sabés, los tocamos como si fueran maj6.



Esto sería para el modo jónico (que tiene 11na justa), pero lo que veremos se aplica en forma igual al modo lidio y a cualquier modo que sea "maj7".

Podrías leer este gráfico de la siguiente manera: Nota-raíz que va a la 9na mayor, a la 3era mayor, a la 11na justa, a la 5ta justa, pasa directo a la 6ta mayor, después a la 7ma mayor y ya pega la vuelta.

Y qué pasa si vemos esto tocado en corcheas?



Hasta el tiempo 3 todo está perfecto: en los tiempos fuertes, que son las tierras, tenemos nota-raíz, 3era mayor y 5ta justa.

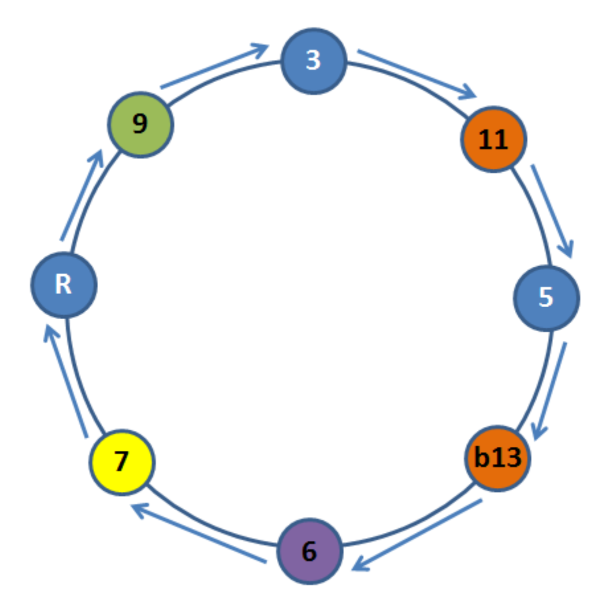
... pero la cosa se pone extraña en el tiempo 4, en el que tenemos la 7ma mayor. Sería mejor tener la 6ta mayor (porque tocamos los maj7 como si fueran maj6), pero tampoco sería un problema tan grave usar la 7ma como nota importante del acorde. El inconveniente surge con que en el tiempo 1 del próximo compás empezamos en la 9na mayor, con lo cual la escala queda desacomodada.

Habrá que agregar un cromatismo!

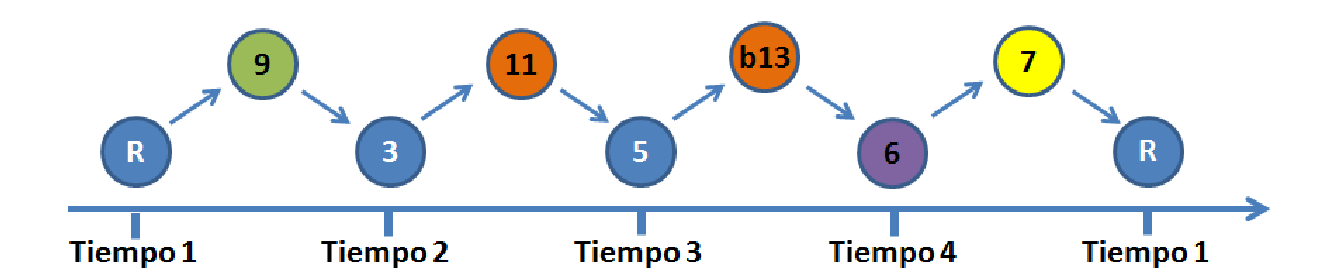
Si queremos que el acorde suene efectivamente como un maj7, tenemos que hacer que *haya algo* entre la 5ta justa y la 6ta mayor. De esa manera la escala quedaría acomodada al tocarla en corcheas.

Ok, el cromatismo entonces tendrá que ser la b13 (“trecena menor”).
También podrías llamar a esta nota como #5 (“quinta aumentada”), y para este caso ambos nombres son básicamente indistintos.

La escala bebop del modo jónico:



Esta escala de 8 notas luciría del siguiente modo al tocarla en corcheas desde la nota-raíz:



Todo perfecto!

La b13 ("trecena menor"), que también podrías llamar #5 ("quinta aumentada") es la *nota cromática* que acomoda la escala, permitiendo que el tiempo 1 del segundo compás sea igual al tiempo 1 del primer compás.

Un cromatismo para cada modo

Hay muchísimo más que podríamos hablar respecto a las Escalas Bebop pero, siendo que éste es el 1er tomo de una serie de 3 libros, ya habrá tiempo para entrar en todos esos detalles… hay que dejar algo en el tintero!

En este momento, lo importante es lo siguiente:

- **Si el acorde es maj7, el cromatismo va entre la 5ta justa y la 6ta mayor.**
- **Si el acorde lleva 7ma menor, el cromatismo va entre la 7ma menor y la nota-raíz.**

Así que:

- Modo **jónico**. Es maj7? Sí, por lo que hace falta agregar la 13na menor como cromatismo.
- Modo **lidio**. Es maj7? Claro, así que la nota a agregar es la 13na menor.
- Modo **mixo**. Es maj7? Ni un poquito, ya que usa 7ma menor; por lo tanto se agrega la 7ma mayor como cromatismo entre la nota-raíz y la 7ma menor.
- Modo **mixo #11**. Igual al mixo, tiene la 7ma mayor como cromatismo.
- Modo **mixo b9#9b13**. Igual a los otros mixos.
- Modo **eólico**. Es maj7? Por supuesto que no! Así que también usa la 7ma mayor como cromatismo.
- Modo **dórico**. Mismo que antes…
- Modo **frigio**. Ídem anterior.

Más fácil de lo que parecía, cierto?
Jónico y lidio usan un cromatismo entre la 5ta justa y la 6ta mayor.
***Todos los demás modos* tienen cromatismo entre la 7ma menor y la nota-raíz.**

Tomemos entonces la tabla de Modos que teníamos antes, pero sumemos la columna de “cromatismo”.

La gran tabla gran de las escalas bebop:

Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde	Tensiones de reposo	Tensiones de paso	Cromatismo
maj7	Jónico (1er grado)	R, 3, 5, 6	9, 7	11	b13
maj7(#11)	Lidio (4to grado)	R, 3, 5, 6	9, 7, #11	-	b13
7(9)	Mixolidio (5to grado)	R, 3, 5, b7	9, 13	11	7
7(#11)	Mixolidio #11	R, 3, 5, b7	9, 13, #11	-	7
7(b9)	Mixolidio b9 #9 b13	R, 3, 5, b7	b9, #9	11, b13	7
m7	Eólico (6to grado)	R, b3, 5, b7	11, 9	b13	7
m7	Dórico (2do grado)	R, b3, 5, b7	11, 9	13	7
m7	Frigio (3er grado)	R, b3, 5, b7	11	b9, b13	7
m7(b5)	Locrio (7mo grado)	R, b3, b5, b7	11, b13	b9	7

Hace ya 529 páginas que nos conocemos, así que sabés muy bien lo que viene a continuación.
Diagramas, diagramas y más diagramas, para saber cómo es la evolución desde la nota-raíz hasta las escalas bebop, para cada modo en cada una de las cinco posiciones. A por ello!

Diagramas

Por cada uno de los 9 modos que vimos antes, tenemos una escala bebop relacionada. Por lo tanto es fundamental tener en claro el asunto de los modos, y creo que no está de más repetir la "guía rápida de iniciación al mundo de Los Modos".

Eso sería lo siguiente:

- Un acorde maj7…
  - … lleva modo **jónico** si es el 1er grado de la tonalidad. Por ejemplo: Cmaj7 en la tonalidad de DO.
  - … lleva modo **lidio** si es el 4to grado de la tonalidad. Por ejemplo: Fmaj7 en la tonalidad de DO.
- Un acorde 7 (dominante)…
  - … lleva modo **mixo** si resuelve a un acorde mayor. Por ejemplo: G7 yendo a Cmaj7.
  - … lleva modo **mixo #11** si resuelve a un acorde un semitono hacia abajo. Por ejemplo: Db7 yendo a Cmaj7.
  - … lleva modo **mixo b9#9b13** si resuelve a un acorde menor. Por ejemplo: E7 yendo a Am7.
- Un acorde m7….
  - … lleva **eólico** si es el 6to grado de la tonalidad. Por ejemplo: Am7 en la tonalidad de DO.
  - … lleva **dórico** si es el 2do grado de la tonalidad. Por ejemplo: Dm7 en la tonalidad de DO.
  - … lleva **frigio** si es el 3er grado de la tonalidad. Por ejemplo: Em7 en la tonalidad de DO.
- Un acorde m7(b5)…
  - … casi siempre lleva **locrio**. Esté donde esté. Por ejemplo: Bm7(b5) en la tonalidad de DO.

Hay un par de *sugerencias* para casos raros:

- Un acorde maj7 que "viene de la nada", generalmente lleva modo lidio. Por ejemplo: Dm7, G7, Dbmaj7, Cmaj7.
- Un acorde 7 (dominante) que no se entiende para donde va, en medio de un tema bluesero/rockero, lleva modo mixo. Por ejemplo: A7, D7, A7.
- Un acorde m7 que es prácticamente el único acorde en todo el tema, generalmente lleva modo dórico. Por ejemplo: jam en Cm7 durante 20 minutos.

La 8va nota que se agrega a los modos para convertirlos en una escala bebop, se trata de un cromatismo.
Con esto me refiero a que es una nota que está *por fuera de la tonalidad*, y sirve para conectar dos notas que están una junto a la otra.

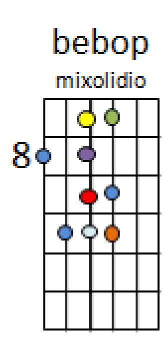
Es sencillo saber cuál es el cromatismo que tenemos que agregar a cada modo: **si el modo es jónico o lidio, la nota que se agrega –como cromatismo- es la 13na menor. En todos los otros casos es la 7ma mayor.** Sospechosamente simple.

Hemos recorrido un largo camino.
Te acordás cuando solo tocábamos nota-raíz sobre los acordes? Pfff, qué sencillas –aunque quizás un poco aburridas- eran esas páginas del libro.

Ahora los diagramas están llenos de colores y, oh santa musa inspiradora, también nuestros acordes están llenos de sonoridades:

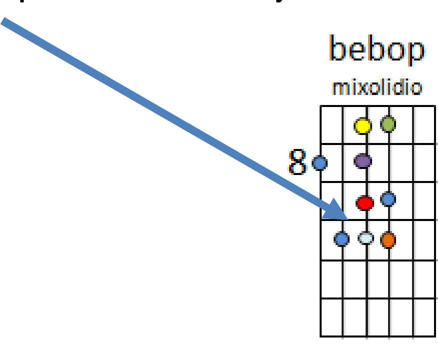
- Azul: Nota de la tríada.
- Violeta: Séptima (o sexta para los maj7).
- Verde: Tensión más natural al acorde.
- Amarillo: Tensión de reposo, que puede usarse para formar acordes.
- Naranja: Tensión de paso, que es mejor usar como manera de llegar a una nota importante.
- Rojo: Cromatismo de la escala bebop, que se usa como manera de conectar dos notas diatónicas.

Entonces, veamos este ejemplo para un C7 en posición sexta derecha:

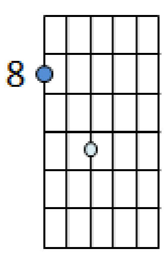


- En azul tenés la tríada.
- Sumando el color violeta tenés la cuatríada.
- Agregando el color verde tenés la pentatónica.
- Con las notas color amarillo tenés las tensiones de reposo y con las de color naranja las tensiones de paso. Eso son los modos.
- La nota color rojo es el cromatismo que forma las escalas bebop.

… y viste que hay una notita chiquita, de color gris, que en este caso está justo al lado de la nota roja?

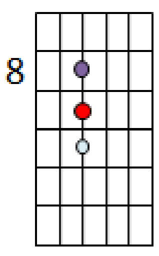


Esa es la nota-raíz, como octava más aguda que la nota-raíz que tocábamos hasta este momento.



La nota-raíz tocada en forma octavada… es decir, la misma nota dos veces, pero es distintas octavas.

La razón por la que agregamos esta nota-raíz aguda es para poder ver claramente el camino que recorre el cromatismo, como conector de dos notas del modo.

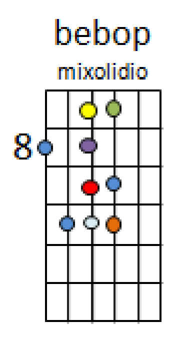


El cromatismo te lleva desde la nota-raíz hasta la 7ma menor, o desde la 7ma menor a la nota-raíz.

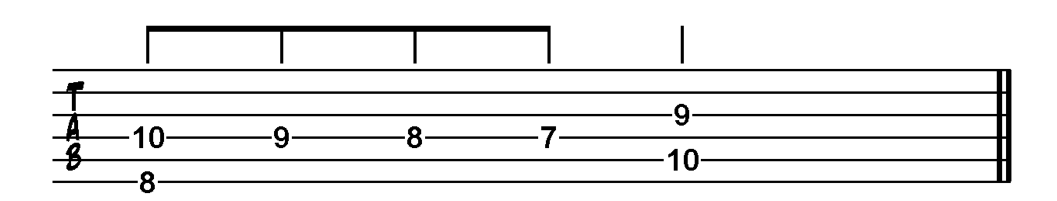
Quizás te estés haciendo una pregunta interesante… se pueden hacer acordes con la escala bebop?
Y la respuesta es más sencilla de lo que parece: lamentablemente, no. El cromatismo es por definición una nota de paso, que nos lleva de una nota del acorde a otra. Por lo tanto no hay manera de usar esta nota en un acorde ya que, si le damos mucha importancia a este cromatismo, estaremos tocando una nota que literalmente no tiene nada que ver con el acorde.

Pero, hay buenas noticias!
Cuando veíamos los Modos, vimos que podemos tocar los acordes en forma fragmentada, usando pequeñas estructuras que se van transformando en otras estructuras. Esto es ideal para poner en uso este cromatismo.

Entonces, sobre este diagrama de C7 en posición sexta derecha…



… podemos tocar lo siguiente:



El ritmo sería corchea-corchea, corchea-corchea, blanca. "Un y, dos y, tressss".

Por supuesto, no estamos tocando todas las notas del acorde...
La idea es simplemente poner en funcionamiento este cromatismo, para mostrar al oído y a la mano una nueva sonoridad que tenemos a disposición.

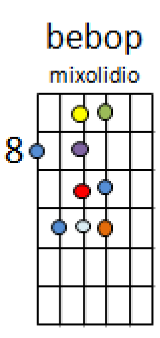
Demasiado fácil, cierto?
Bueno, bueno, está bien… podemos agregar un desafío a todo esto.

Ya que la tablatura resultó tan ridículamente sencilla, podemos aprovechar la oportunidad para hacer acordes que pongan en uso las tensiones de cada modo en cada posición. Esto no tiene que ver directamente con las Escalas Bebop, pero no podía dejar pasar la oportunidad de practicar todo lo que estuvimos viendo hasta este momento.

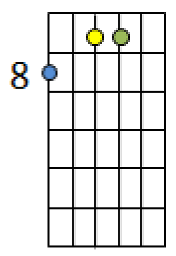
Por lo tanto, aprovecharemos la práctica de Escalas Bebop para formar acordes que usan **todas las tensiones que sean humanamente posibles** por sobre cada acorde. Se va a poner bueno, claro que sí!

Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde	Tensiones de reposo	Tensiones de paso	Cromatismo
7(9)	Mixolidio (5to grado)	R, 3, 5, b7	9, 13	11	7

Volviendo a la posición de *sexta derecha* de un C7…



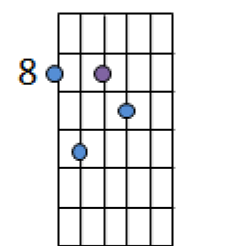
… las tensiones de esta posición podrían ser tocadas de la siguiente manera:

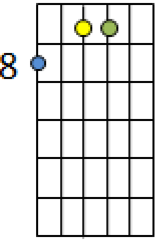


Un DO mixolidio del cual tocamos nota-raíz y todas las tensiones de reposo.

Entonces,
aprovecharemos este capítulo de Escalas Bebop para seguir trabajando las tensiones que incorporamos en la capa de Los Modos.

En todos los diagramas de las próximas páginas, verás las tablaturas que usan el cromatismo y luego diagramas para practicar las tensiones.
Por ejemplo:





El primer diagrama corresponde a la cuatríada de C7, y el segundo muestra las tensiones que corresponden al modo mixo. Las notas de este segundo diagrama serían las siguientes:

- En sexta cuerda, traste 8, está la nota-raíz.
- En cuarta cuerda, traste 7, está la 13na mayor. Esta es una tensión disponible del modo mixolidio.
- En tercera cuerda, también traste 7, está la 9na mayor. Esta es la única otra tensión disponible del modo mixolidio.

Por favor tocá estos diagramas y fijate cómo suenan. No está mal, cierto?
El primer diagrama presenta el acorde al oído y la segunda parte muestra absolutamente todas las tensiones que el modo mixolidio soporta.

Sabroso!

Antes de pasar a los diagramas, copio nuevamente la tabla que resume toda la información de las escalas bebop:

Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde	Tensiones de reposo	Tensiones de paso	Cromatismo
maj7	Jónico (1er grado)	R, 3, 5, 6	9, 7	11	b13
maj7(#11)	Lidio (4to grado)	R, 3, 5, 6	9, 7, #11	-	b13
7(9)	Mixolidio (5to grado)	R, 3, 5, b7	9, 13	11	7
7(#11)	Mixolidio #11	R, 3, 5, b7	9, 13, #11	-	7
7(b9)	Mixolidio b9 #9 b13	R, 3, 5, b7	b9, #9	11, b13	7
m7	Eólico (6to grado)	R, b3, 5, b7	11, 9	b13	7
m7	Dórico (2do grado)	R, b3, 5, b7	11, 9	13	7
m7	Frigio (3er grado)	R, b3, 5, b7	11	b9, b13	7
m7(b5)	Locrio (7mo grado)	R, b3, b5, b7	11, b13	b9	7

Basta de preámbulos,
es hora de ver los diagramas y las tablaturas que nos permitirán explorar las escalas bebop -y de paso divertirnos con las tensiones!- para cada uno de los 9 modos en las 5 posiciones.

Diagramas para modo jónico bebop

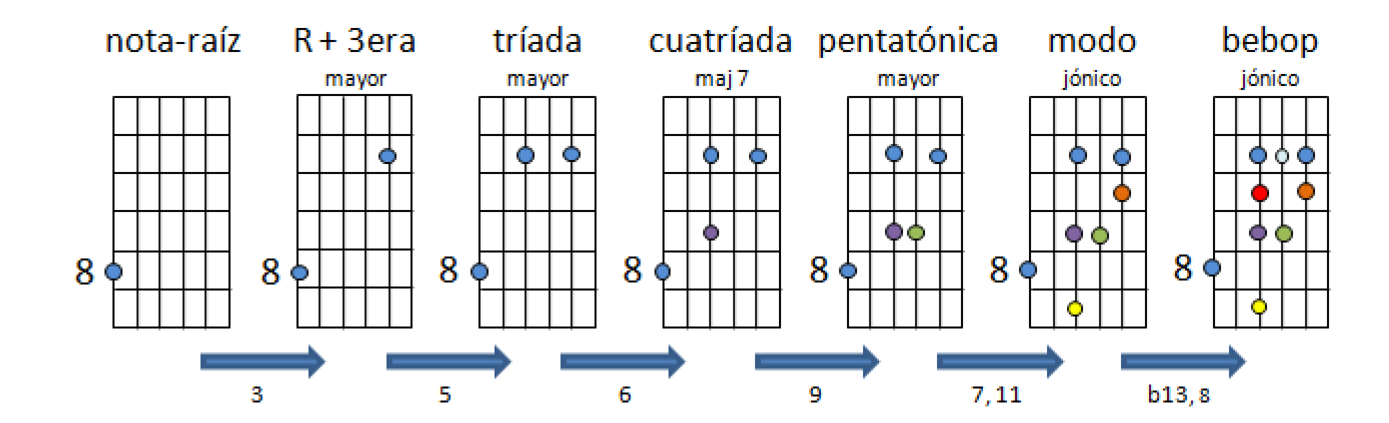
El modo base de la armonía, 1er grado de una escala mayor. Al ser un modo que funciona sobre un acorde maj7, la nota cromática que tenemos que agregar es aquella que está entre la 5ta justa y la 13na mayor[27]; es decir, la 13na menor (que también podrías llamar 5ta aumentada).

Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde	Tensiones de reposo	Tensiones de paso	Cromatismo
maj7	Jónico (1er grado)	R, 3, 5, 6	9, 7	11	b13

Todo lo que verás a continuación será sobre DO jónico, que sería un Cmaj7 que es primer grado de la tonalidad de DO mayor.

Jónico bebop en sexta izquierda

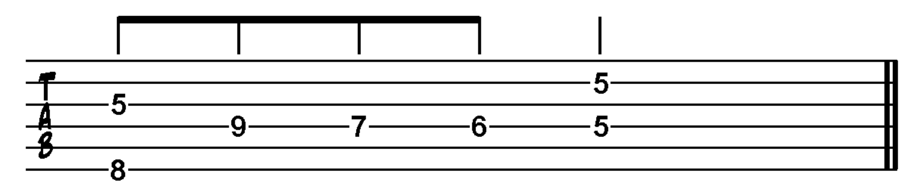
Después de la capa de Modos, sumamos el cromatismo de la b13 ("trecena menor") y –ya que estamos- también la 8va de la nota-raíz.



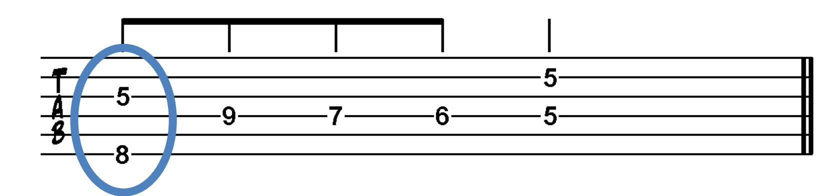
[27] Digo "trecena mayor", pero para el caso sería lo mismo que decir "sexta mayor": ambos términos se refieren a la misma nota.



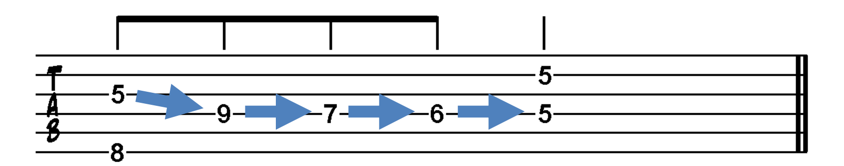
Como la *nota cromática* es por definición una nota que dura poco, y que sirve de conexión entre dos notas del acorde, la única manera de hacerla sonar es usando los acordes en forma fragmentada. Esta tablatura es un ejemplo de cómo hacer este tipo de movimientos sobre un DO jónico (Cmaj7 que sea 1er grado de la tonalidad mayor de DO):



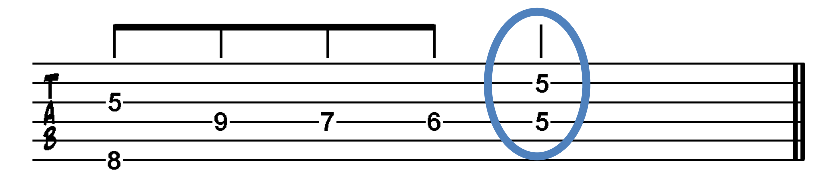
En la tablatura que vimos recién, verás que primero se toca la nota-raíz en 8vas (dos veces al mismo tiempo, pero una más aguda que la otra):



Esa nota-raíz aguda (5to traste de 3era cuerda en este caso) después comienza una bajada que la lleva a transformarse en la 5ta justa del acorde.

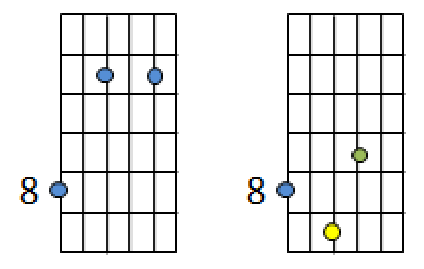


En ese punto se suma la 3era mayor del acorde, para completar la sonoridad.



Por supuesto, hay millones de otras maneras de usar este cromatismo, pero creo que ésta es una manera simpática y sencilla.

Como no se pueden hacer acordes propiamente dichos usando la Escala Bebop, aprovecho la oportunidad para mostrar una manera de poner en práctica todas las tensiones de este modo. **Primero tocás la inocente tríada** y, una vez que el oído sabe qué acorde estamos tocando, damos un golpe bajo con **todas las tensiones que soporta este modo**: la 9na mayor y la 13na mayor. Suena bueno, cierto?



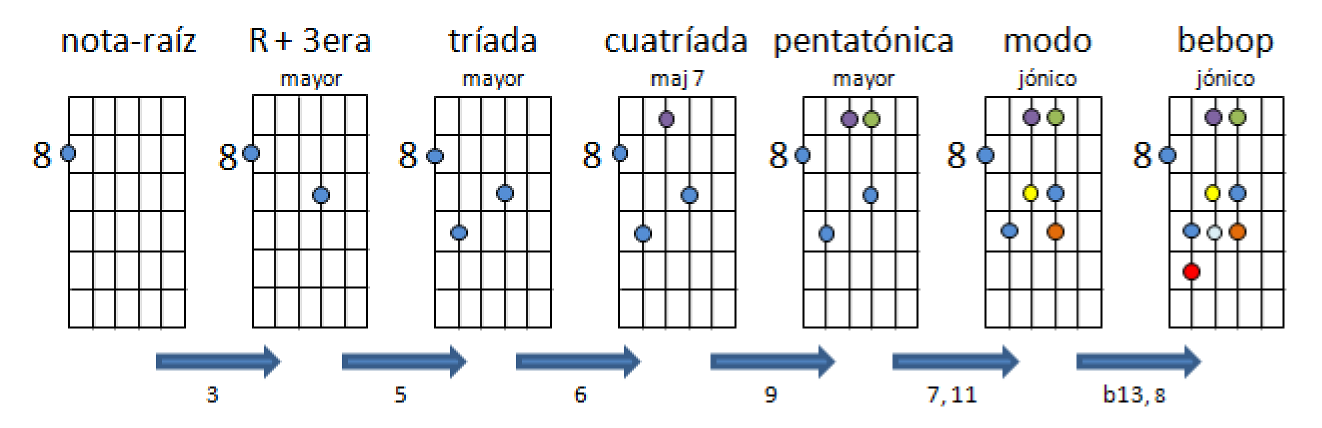
El primer diagrama dice “este es un DO muy inocente”
… y el segundo dice “y estas son mis jónicas tensiones!”.

Se entiende, cierto?
Por cada modo, en cada posición, primero haremos la tablatura como manera de hacer sonar la nota cromática que forma las Escalas Bebop, y también haremos estos diagramas para seguir trabajando sobre las tensiones que vimos en Los Modos.

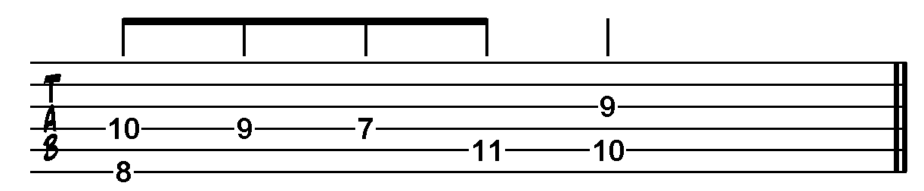
Perfecto, sigamos adelante!

Jónico bebop en sexta derecha

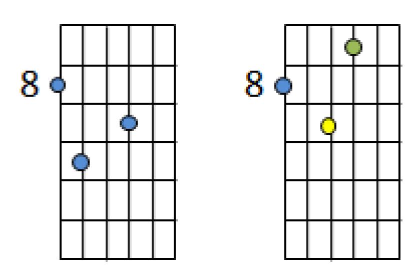
La evolución del modo jónico bebop-izado, en posición sexta derecha:



Una tablatura que permite escuchar cómo suena el cromatismo de la escala bebop:

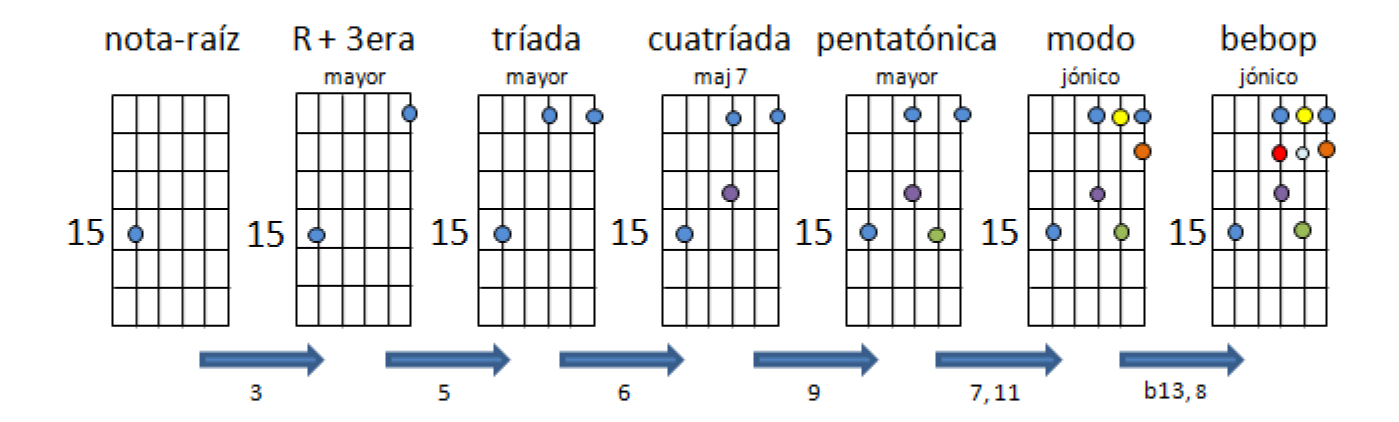


Y diagramas que, tocados uno detrás del otro, van de la sencilla tríada a todas las tensiones que soporta este modo:

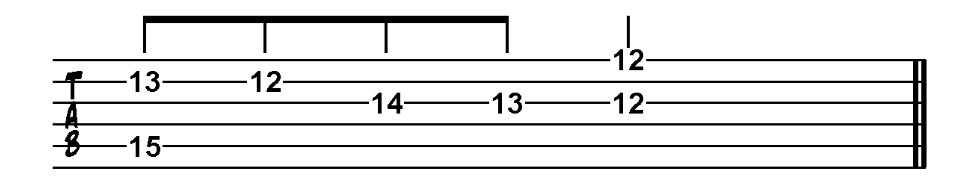


Jónico bebop en quinta izquierda

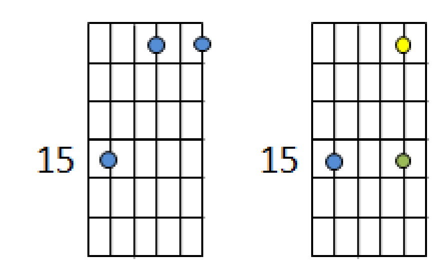
El mismo cromatismo de antes, pero en una nueva posición.



La correspondiente tablatura:

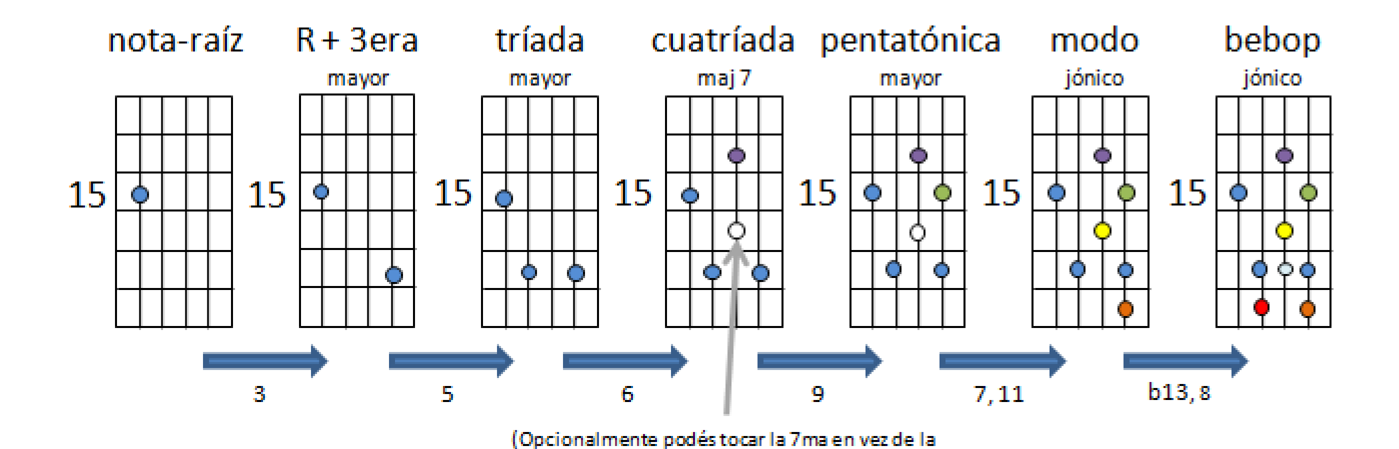


En esta posición, las tensiones del acorde justo quedan en la misma cuerda. Mala suerte, habrá que elegir una u otra…

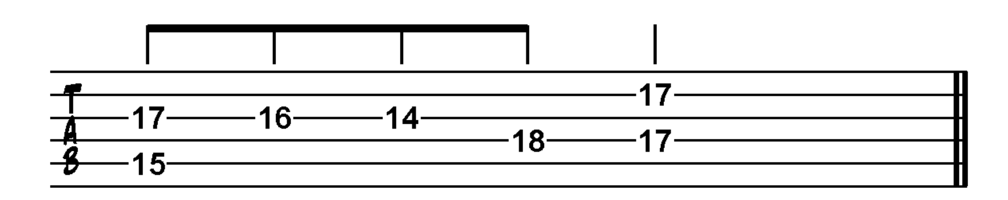


Jónico bebop en quinta derecha

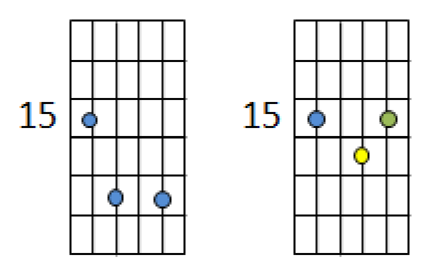
Todo el swing del bebop aplicado al modo jónico en 5ta derecha.



Una tablatura:

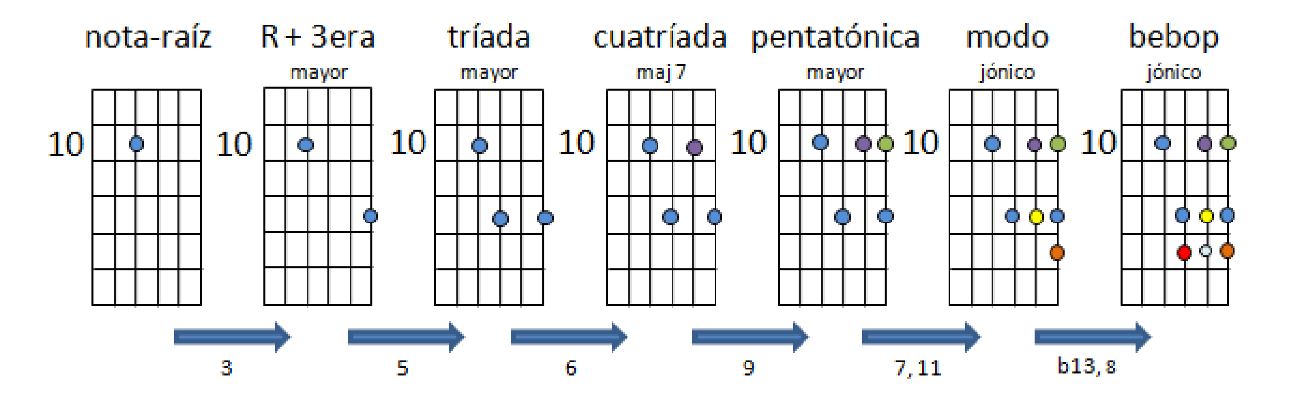


El lado inocente y el lado oscuro del mismo acorde…. las notas más interiores –la tríada- seguidas de las más exteriores –las tensiones- que pueden usarse para formar acordes:

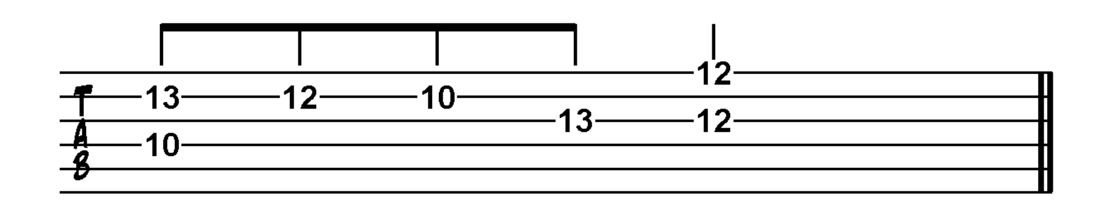


Jónico bebop en cuarta derecha

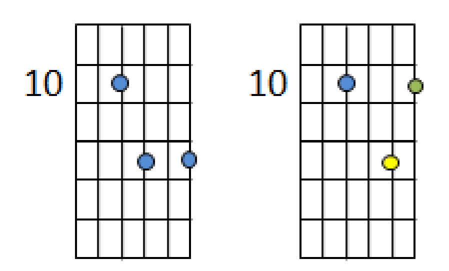
Última posición de este modo bebop-eano.



La tablatura:



La tríada y sus amigas tensionadas:



Diagramas para modo lidio bebop

El modo lidio es el **4to grado** de la armonización de la escala mayor. En la **tonalidad de DO, el FA es lidio**. Si en cambio quisieras obtener un DO lidio, necesitarías la escala mayor de SOL. Por las dudas te recuerdo que entre lidio y jónico hay tan solo una nota de diferencia: el jónico tiene 11na justa, y el lidio tiene 11na aumentada. En todo el resto, son iguales.

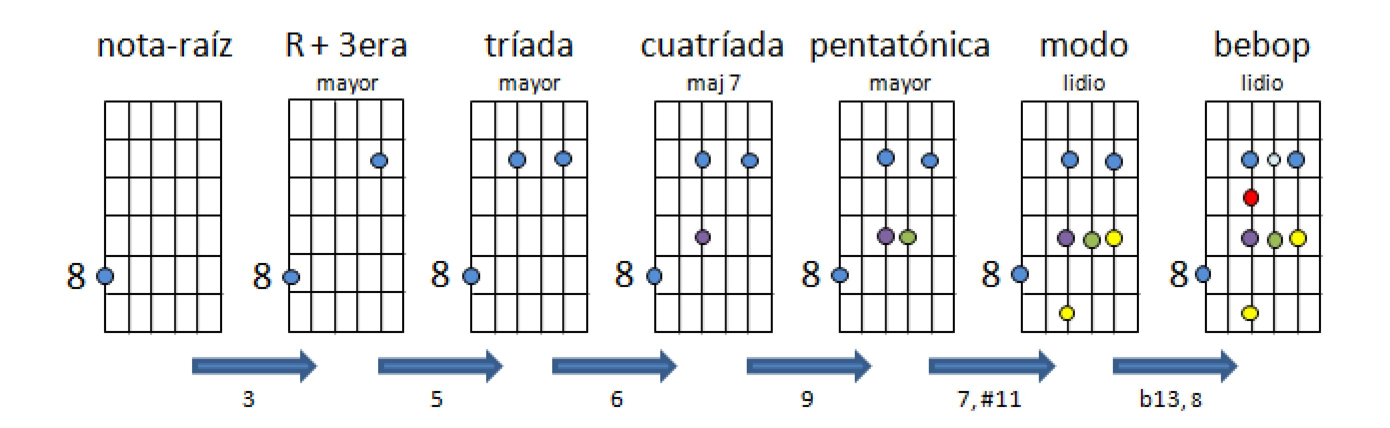
Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde	Tensiones de reposo	Tensiones de paso	Cromatismo
maj7(#11)	Lidio (4to grado)	R, 3, 5, 6	9, 7, #11	-	b13

El ambiguo modo lidio no tiene tensiones de paso, lo cual significa que cualquier nota puede ser usada para formar acordes.

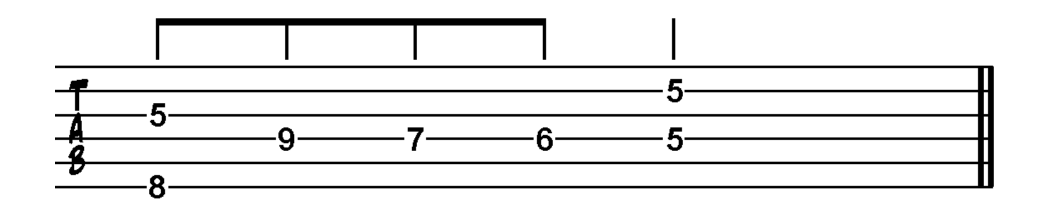
Todo lo que verás a continuación será sobre DO lidio, que sería un Cmaj7 que es cuarto grado de la tonalidad de SOL mayor.

Lidio bebop en sexta izquierda

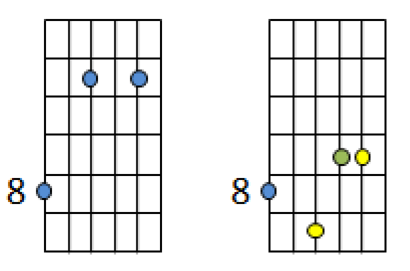
La evolución desde nota-raíz hasta escalas bebop, en esta posición:



La tablatura para escuchar este cromatismo. Notarás que no usa ningún tipo de 11na (que es la nota que diferencia el modo lidio del modo jónico), así que en realidad tocamos lo mismo que si fuera el modo jónico:



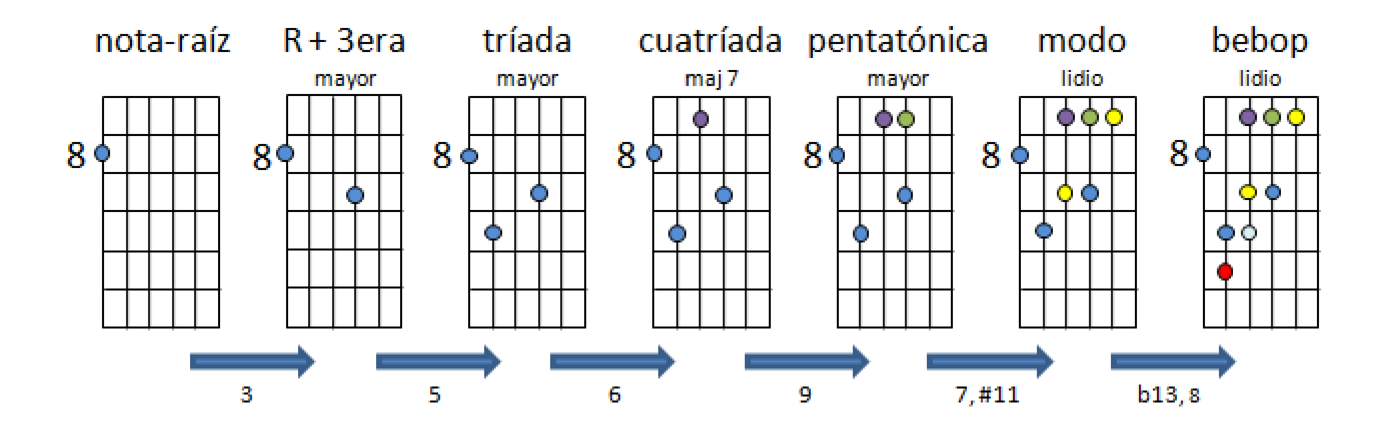
Viste que recién la tablatura no dejaba claro si el modo era jónico o lidio? Ahora no va a haber duda!
Primero está la tríada, y después todas las tensiones del modo lidio: 9na mayor, 11na aumentada y 7ma mayor.



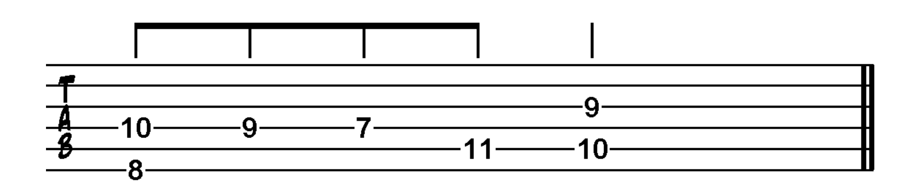
Puede que esto en principio te choque un poco al oído. Eso es porque el oído quisiera escuchar el modo jónico, que es mucho más natural… cuando simplemente tocás un DO lidio, por fuera de una progresión, se nota mucho esa interesante sonoridad que da la 11na aumentada. Cuando usemos este modo en medio de una progresión de acordes (en “Ojos de Otoño”, por ejemplo), será mucho más natural.

Lidio bebop en sexta derecha

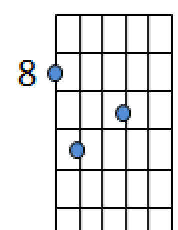
Próxima posición:

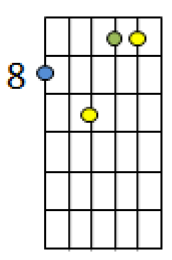


La correspondiente tablatura:



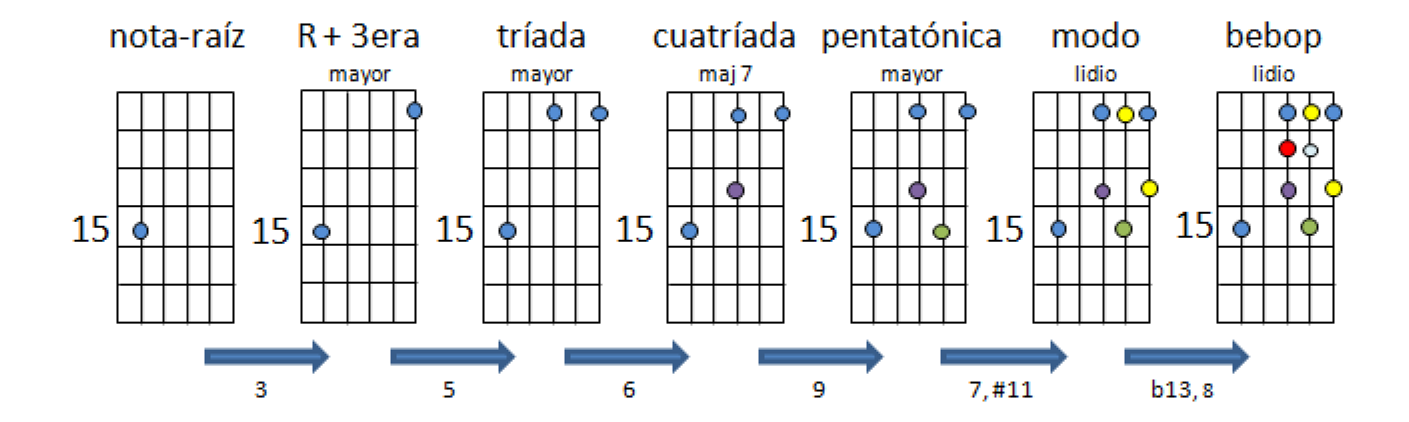
Tríada y el ataque de las tensiones asesinas:



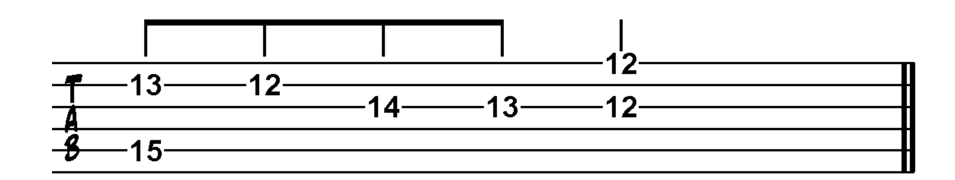


Lidio bebop en quinta izquierda

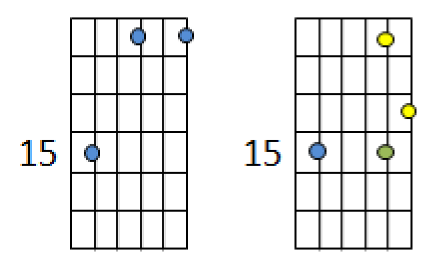
La evolución de esta escala en esta posición:



El cromatismo haciendo de las suyas:

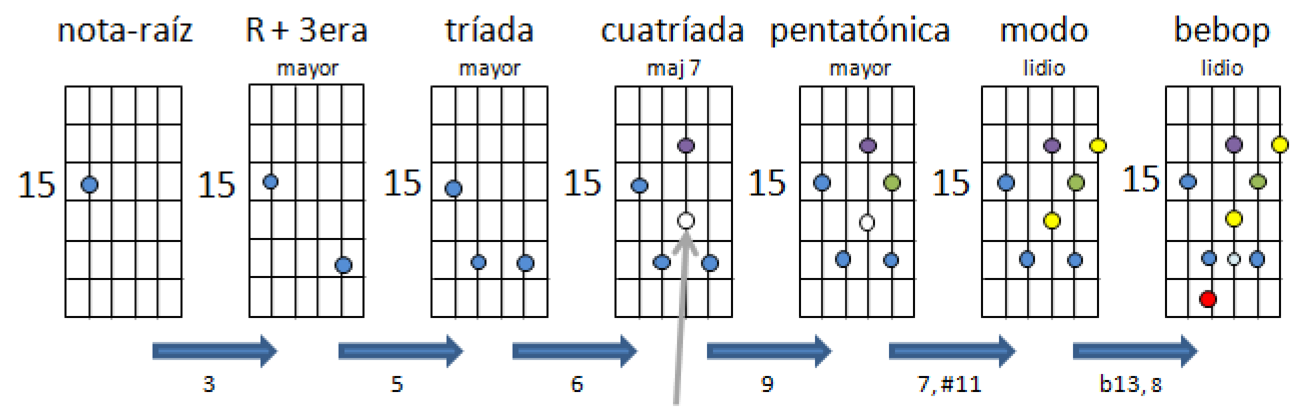


La 7ma mayor y la 9na mayor están en la misma cuerda en esta posición… habrá que elegir una u otra, o alternar entre ellas!

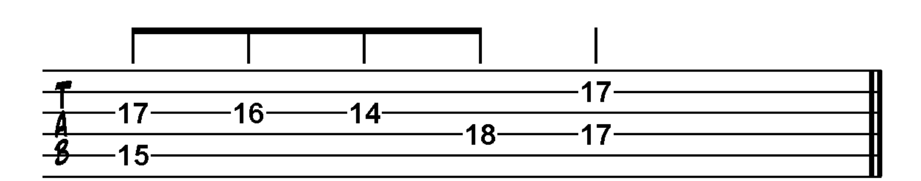


Lidio bebop en quinta derecha

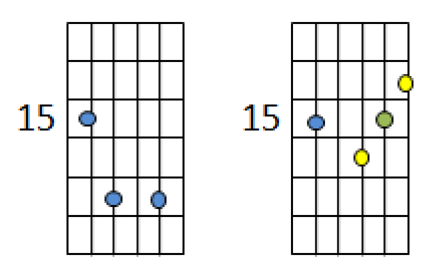
Anteúltima posición de este modo:



Tablatura:

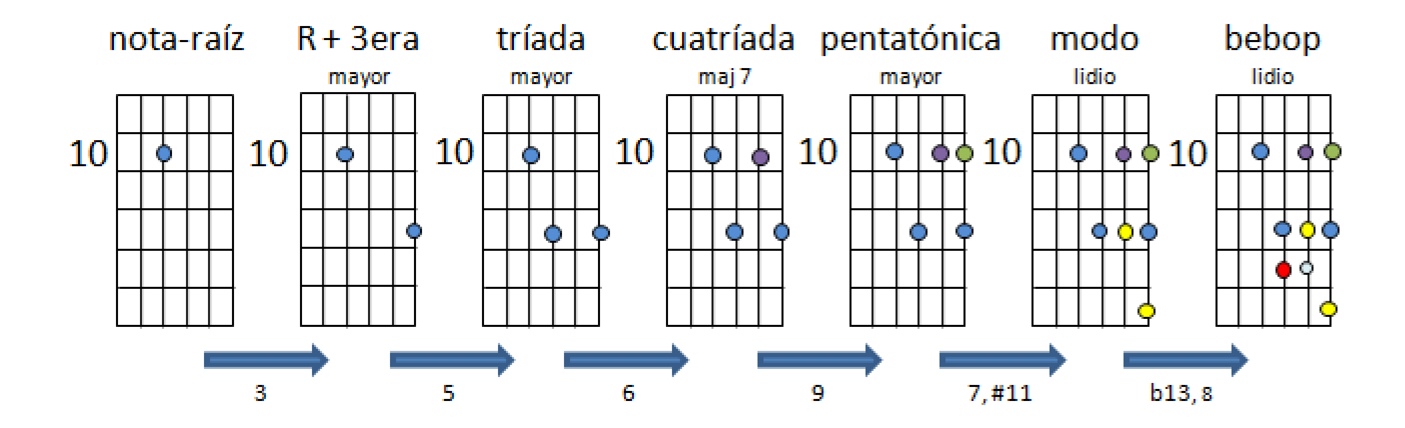


Diagramas de la tríada y de todas las tensiones juntas:

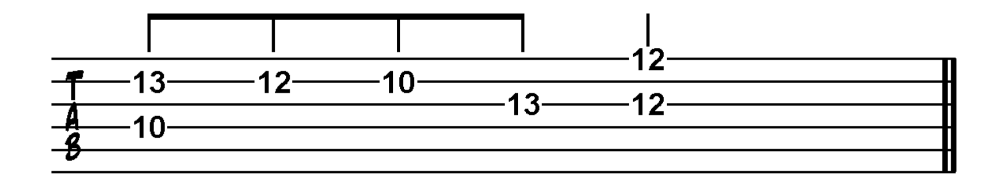


Lidio bebop en cuarta derecha

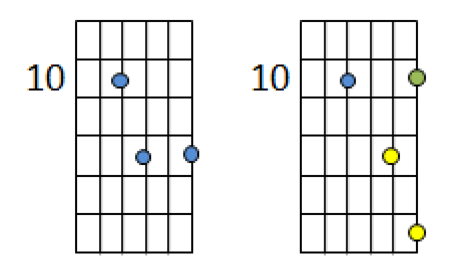
Ultima posición de la escala bebop correspondiente al modo lidio.



Ultima aplicación de la 13na menor como nota cromática, ya que todas las escalas que vienen a continuación usarán el cromatismo entre la nota-raíz y la 7ma menor:



Dos tensiones en la misma cuerda, para poder elegir cuál te gusta más!



Diagramas para modo mixo bebop

El modo mixolidio es el **5to grado** de la armonización de la escala mayor. En la **tonalidad de DO, el SOL es mixo**. Para tener un DO mixo, necesitaríamos la tonalidad de FA mayor. Este es un modo que es muy usado, como sonido principal del blues y del rock.

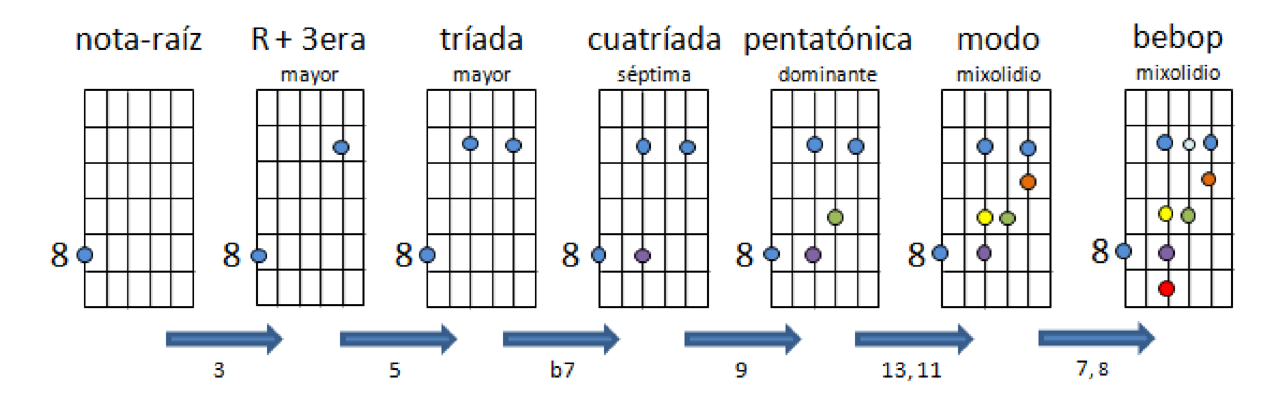
Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde	Tensiones de reposo	Tensiones de paso	Cromatismo
7(9)	Mixolidio (5to grado)	R, 3, 5, b7	9, 13	11	7

Hay que sumar la 13na y la 9na. La 11na será una tensión de paso.
Verás que el cromatismo es la 7ma mayor, como patinazo entre la nota-raíz y la 7ma menor.

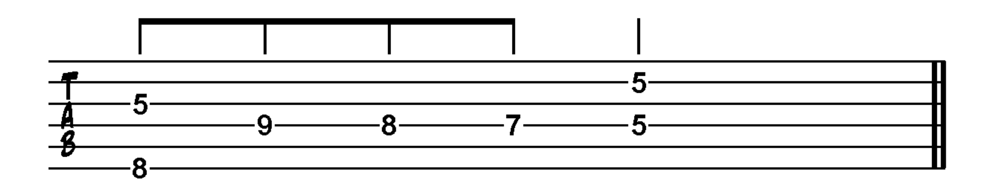
Todo lo que verás a continuación será sobre DO mixo, que sería un C7 que es quinto grado de la tonalidad de FA mayor.

Mixo bebop en sexta izquierda

La evolución de esta posición para este útil modo:

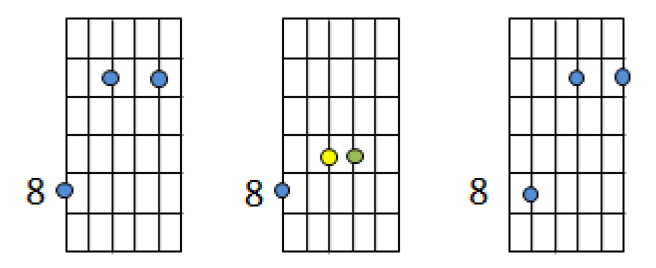


La tablatura del modo mixo… me encanta cómo suena este cromatismo, aunque hay cierto desafío para nuestros pobres dedos. Esto sería para un C7:



Las tensiones de reposo (que son las que podemos usar para formar acordes) del modo mixo son la 9na mayor y la 13na mayor.

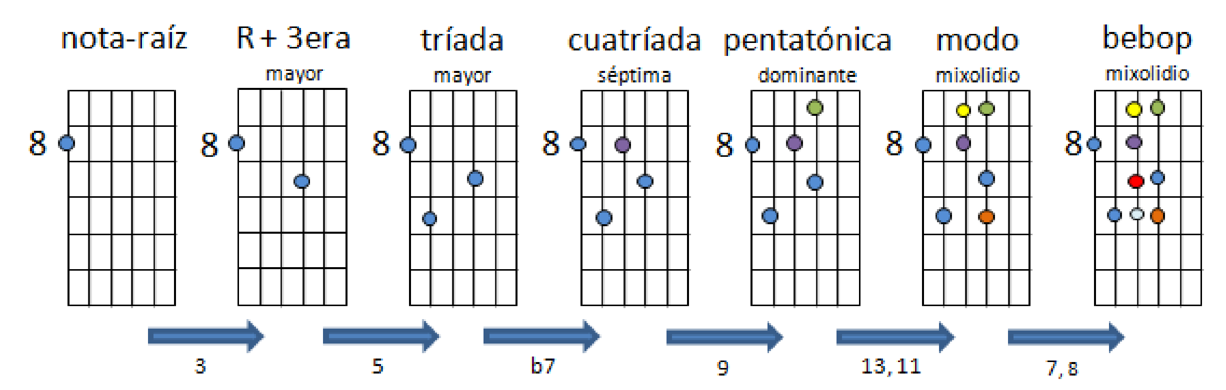
- En el primer diagrama está la tríada mayor de DO.
- En el segundo diagrama están las tensiones de un DO mixo.
- Como el DO mixo es el quinto grado de la tonalidad de FA, el tercer diagrama es –justamente- la tríada de FA. **Incluyo este diagrama porque en el caso de los dominantes me parece muy importante escuchar cómo es el efecto de resolución del dominante sobre el acorde dominado.**



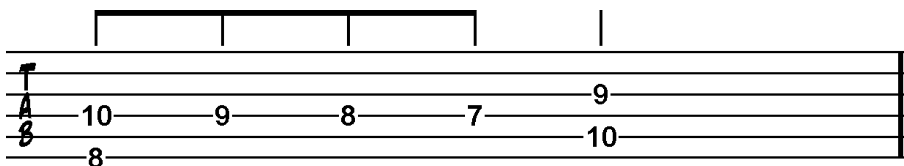
Tríada mayor de DO, tensiones de un DO mixo y su resolución a un FA mayor.

Mixo bebop en sexta derecha

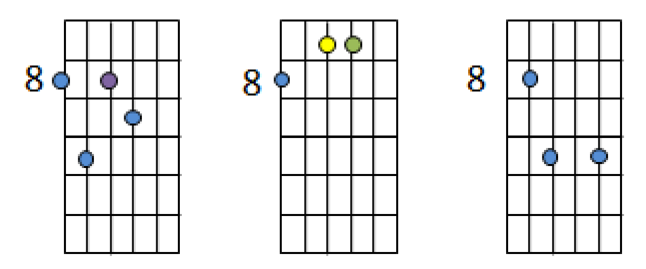
Próxima posición para este modo:



La tablatura para escuchar la nota cromática:

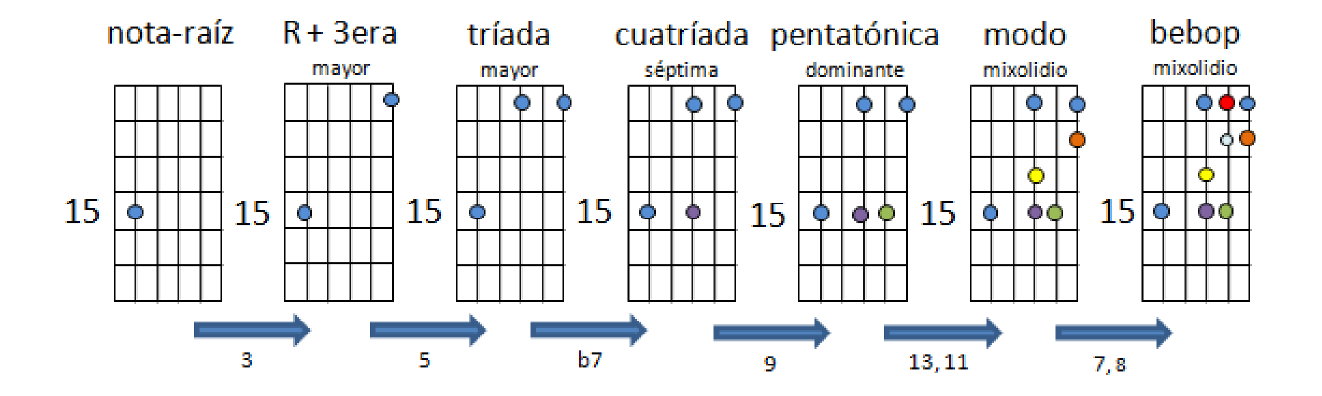


Lo mismo que hicimos antes… tríada mayor de DO, las tensiones de ese C7 (como modo mixo) y la resolución a un FA mayor:

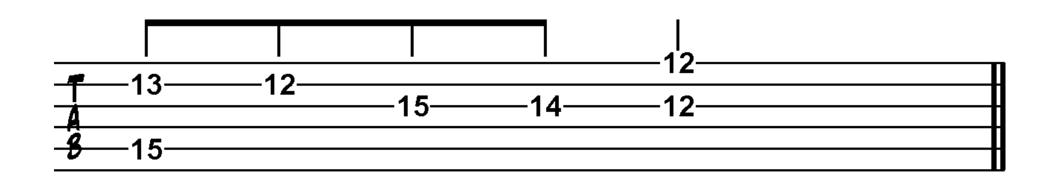


Mixo bebop en quinta izquierda

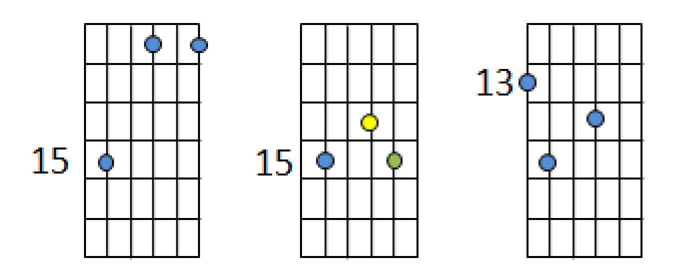
Los diagramas del modo mixo en quinta izquierda:



La tablatura del cromatismo:

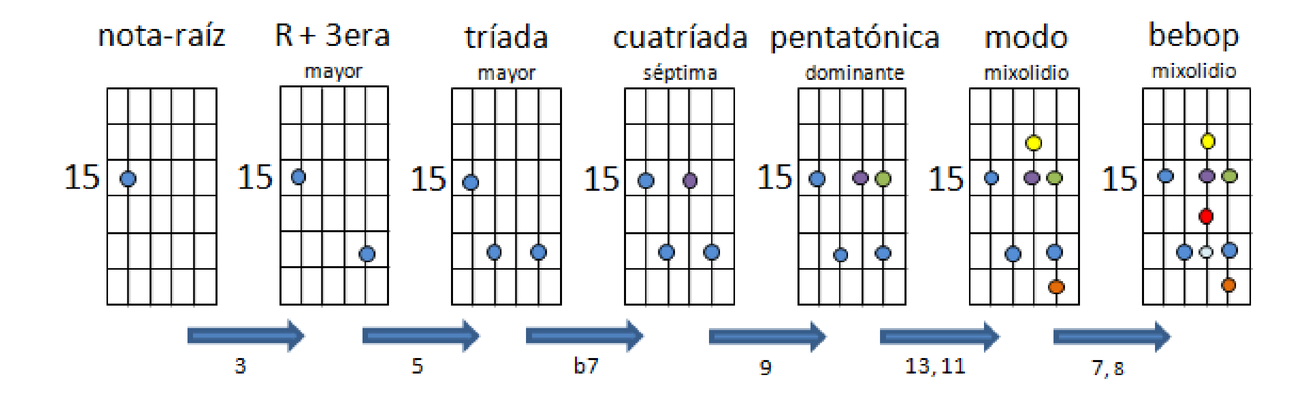


DO mayor, tensiones de DO mixo y su resolución a un FA:

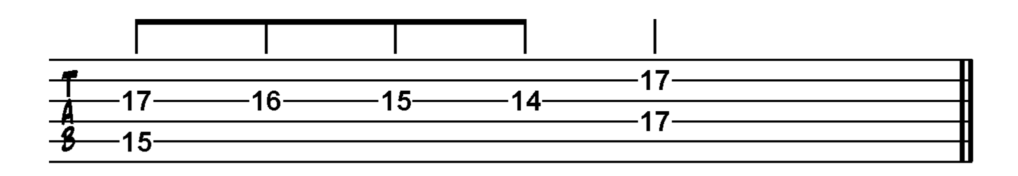


Mixo bebop en quinta derecha

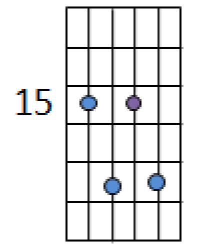
Próxima posición:

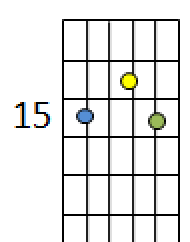


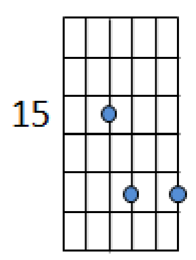
La tablatura:



Los diagramas de DO mixo resolviendo al FA mayor:

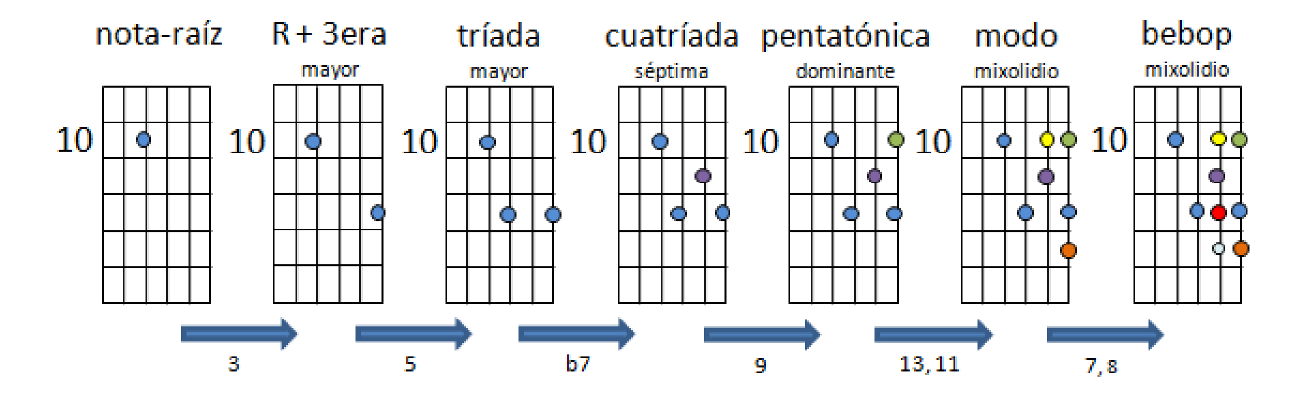




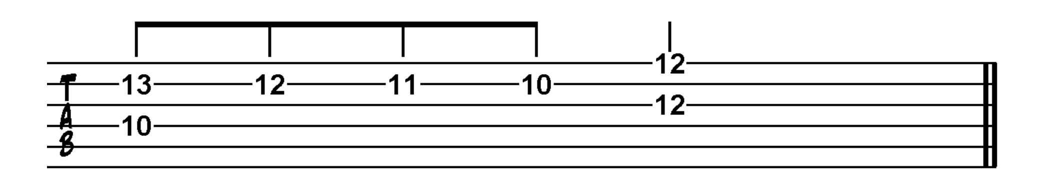


Mixo bebop en cuarta derecha

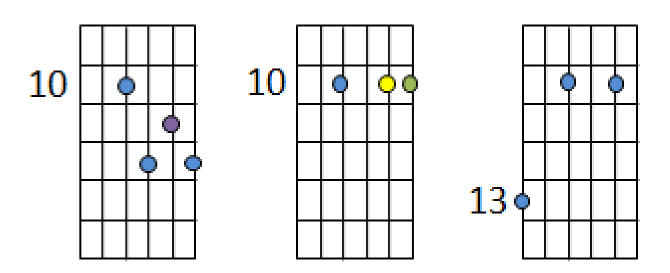
Ultima posición de este modo:



Tablatura:



DO relajado, DO tensionado y FA resuelto:



Diagramas para modo mixo #11 bebop

A diferencia de los modos anteriores, este modo no es una escala parte de una tonalidad mayor… sin embargo, es muy parecido al mixo (solo una nota de diferencia), que a esta altura ya conocemos bien. Lo interesante de la #11 ("oncena aumentada") es que permite usar este modo para los dominantes sustitutos, que resuelven medio tono hacia abajo. Por ejemplo: Si una progresión era originalmente G7 yendo a Cmaj7, el dominante sustituto de G7 es un Db7. Ese Db7, como dominante que resuelve bajando un semitono, lleva el modo mixo #11.

Otros ejemplos:

- Ab7 que va a Gmaj7, lleva modo Ab mixo #11.
- Ab7 que va a Gm7, lleva modo Ab mixo #11.
- Ab7 que va a G7, lleva modo Ab mixo #11.

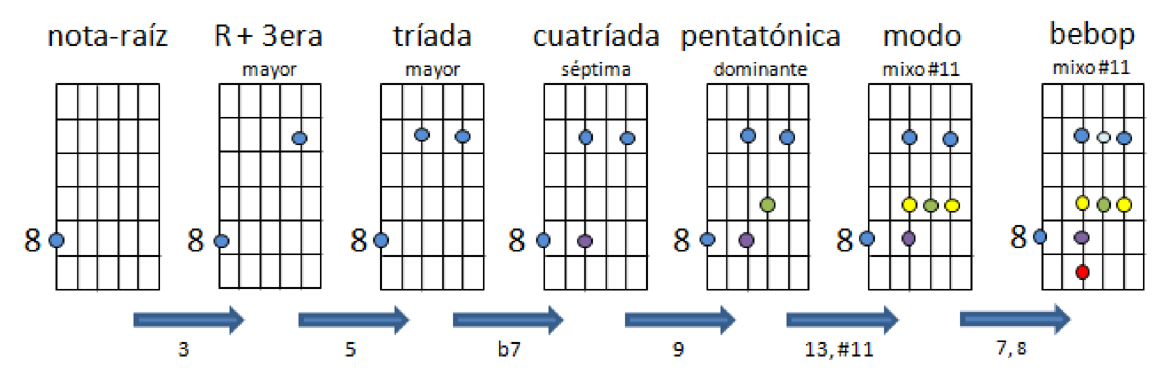
Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde	Tensiones de reposo	Tensiones de paso	Cromatismo
7(#11)	Mixolidio #11	R, 3, 5, b7	9, 13, #11	-	7

Todas las notas del modo mixo #11 puede ser usadas para formar acordes. Al igual que todos los modos que tienen 7ma menor, el cromatismo está entre la 7ma menor y la nota-raíz; podríamos entonces decir el cromatismo es la "7ma mayor" del acorde, aunque obviamente usaremos esa nota como paso entre la 7ma menor y la nota-raíz, y no como una nota que se puede hacer en puntos de reposo del compás.

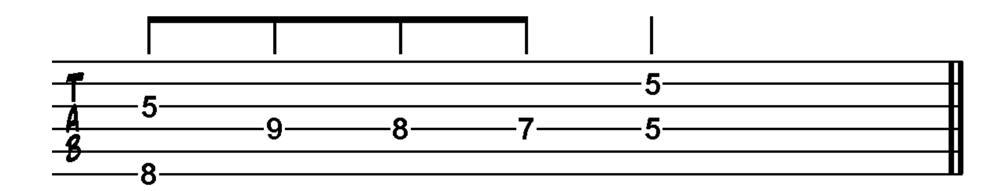
Todo lo que verás a continuación será sobre DO mixo #11, que sería un C7 que resuelve medio tono hacia abajo (a un Bmaj7, por ejemplo).

Mixo #11 bebop en sexta izquierda

La evolución desde la nota-raíz hasta las escalas bebop, en posición sexta izquierda:



Una tablatura para escuchar qué tal suena este cromatismo sobre un DO mixo #11, que podría funcionar por sobre un C7(#11):



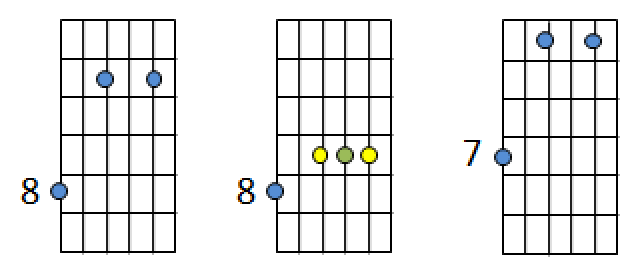
A continuación verás que hay tres diagramas:

1) La tríada mayor de DO.

2) Todas las tensiones –sí, todas- de un DO mixo #11. Esto sería la 9na mayor, la 13na mayor y la 11na aumentada.

3) Un acorde dominante sustituto suele resolver medio tono hacia abajo. Por lo tanto el último diagrama corresponde a la tríada mayor de SI.

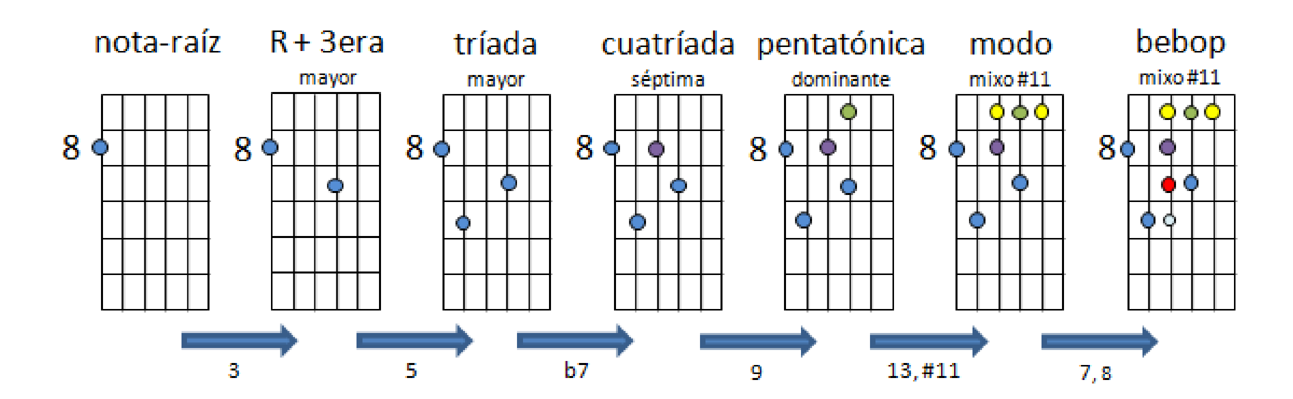
Con ustedes, los diagramas:



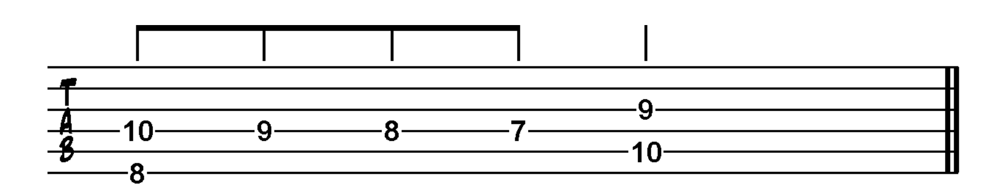
Probablemente el segundo diagrama te sonó un poco raro, pero es notable lo bien que conduce hacia la resolución en el tercer diagrama.
Si lo repetís un par de veces, de pronto el oído entiende que estas son las tensiones adecuadas para este tipo de resolución “medio tono hacia abajo”.

Mixo #11 bebop en sexta derecha

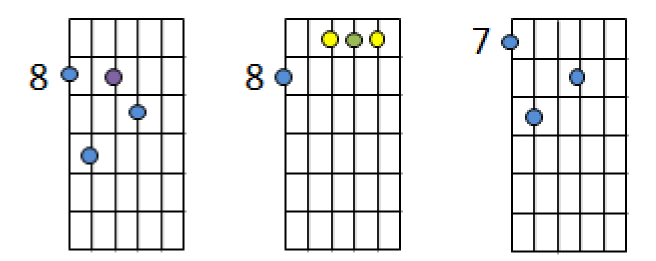
Próxima posición:



La correspondiente tablatura:

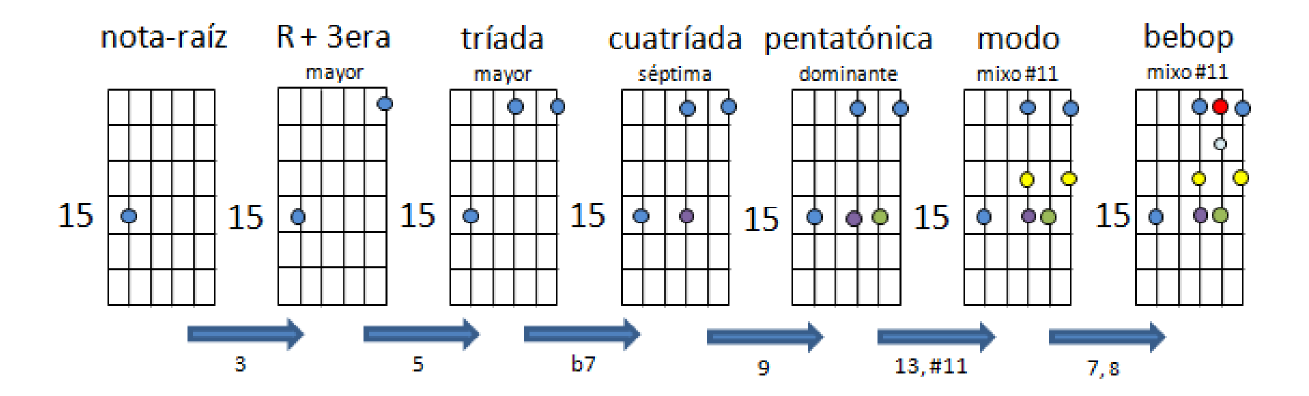


Los diagramas de DO mayor, tensiones de DO mixo #11 y la resolución a un SI mayor:

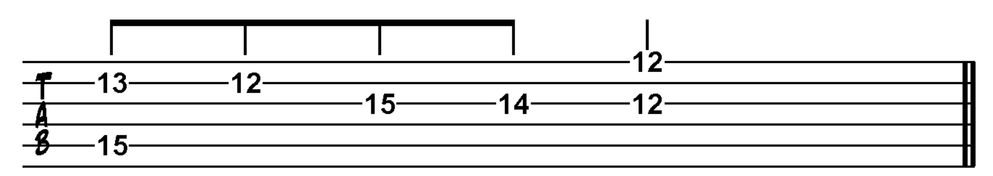


Mixo #11 bebop en quinta izquierda

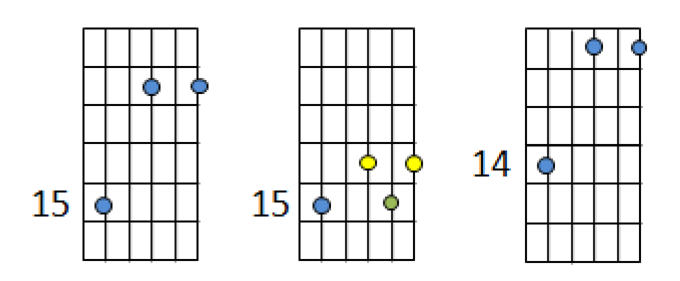
La evolución desde nota-raíz en quinta cuerda, con la mano sobresaliendo hacia la izquierda, hasta llegar a este modo mixolidio sostenido once.



La tablatura para escuchar la nota cromática:

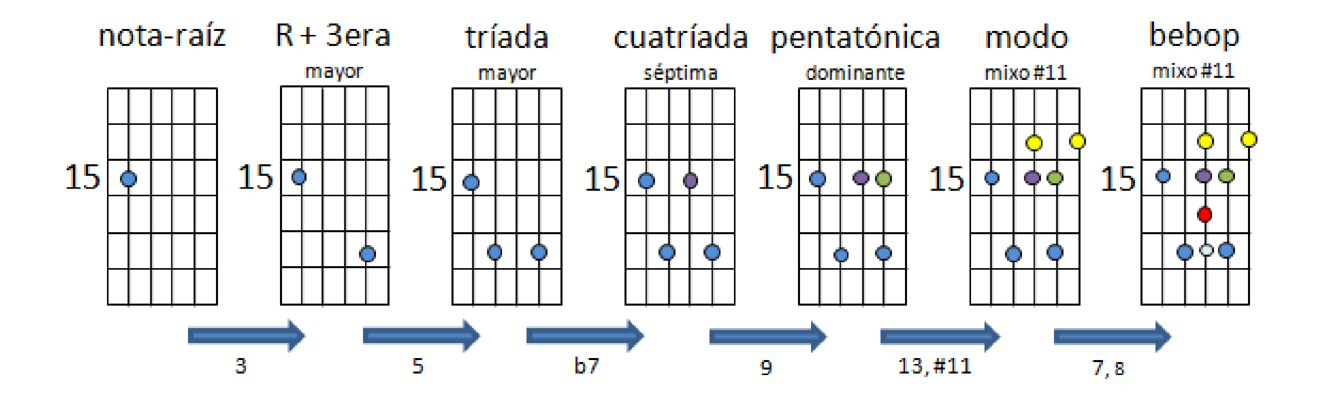


Tríadas, tensiones y resolución:

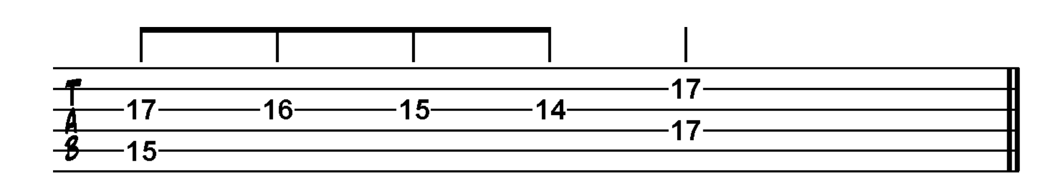


Mixo #11 bebop en quinta derecha

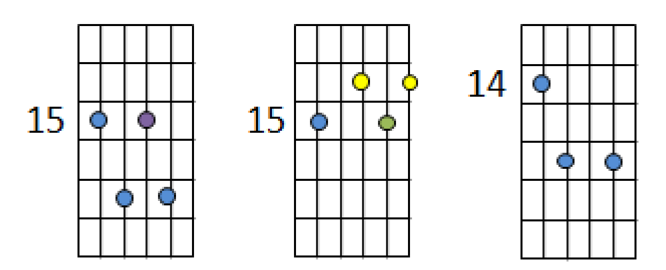
Anteúltima posición para este modo:



La tablatura:

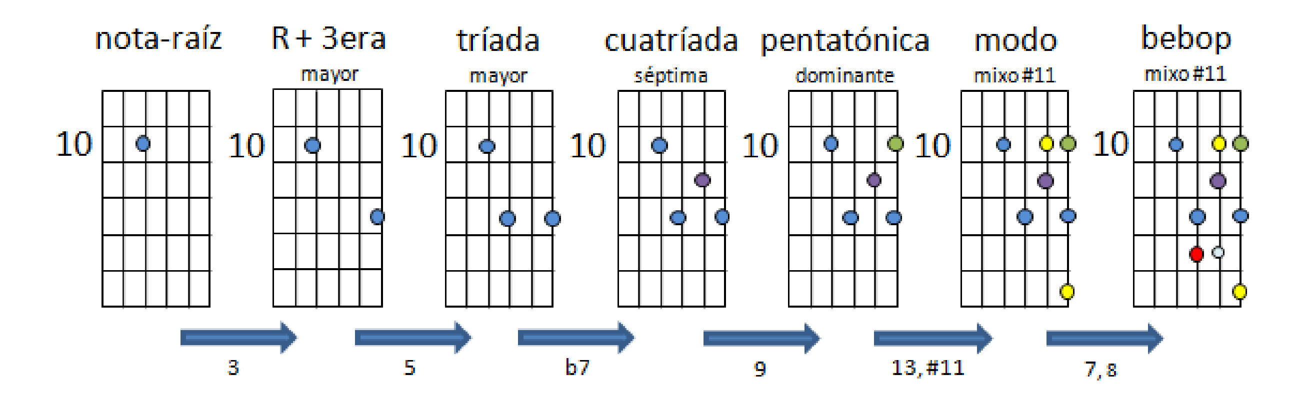


Y ahora los diagramas, incluyendo la resolución de este DO mixo #11 a un SI mayor:

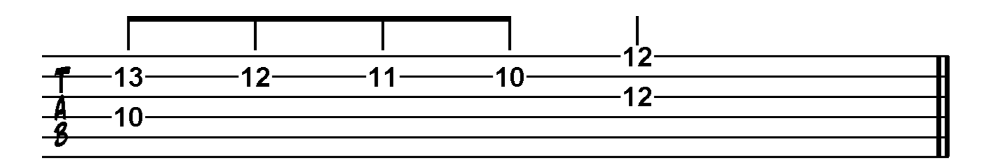


Mixo #11 bebop en cuarta derecha

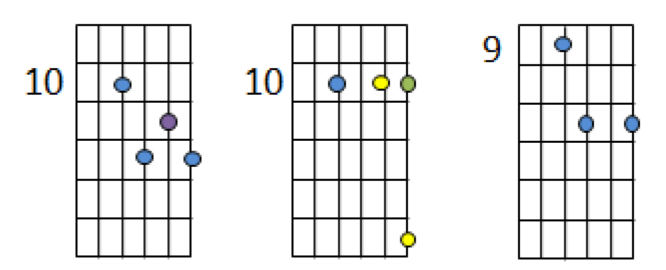
Y nos despedimos de este modo con la última posición que hace falta ver:



Ya a esta altura habrás notado que las tablaturas no pasan por la 11na aumentada y, por lo tanto, son exactamente las mismas que vimos para el modo mixo…



En esta posición, la 9na mayor y la 11na aumentada quedan en la misma cuerda. Incluyo ambas en el diagrama para que “elijas tu propia aventura”:



Diagramas para modo mixo b9#9b13 bebop

El *modo mixo bemol nueve sostenido nueve bemol trece* no es un determinado grado de la escala mayor… se podría decir que es un "experimento de laboratorio", que necesitamos para resolver ciertas cuestiones armónicas. Esta escala tiene 8 notas, y sirve para acordes dominantes que resuelven a acordes menores por 4ta ascendente. Suena complicado, y nada mejor que algunos ejemplos para aclarar el panorama: C7 que va a Fm7 lleva DO mixob9#9b13; G7 que va a Cm7, lleva SOL mixo b9#9b13.

Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde	Tensiones de reposo	Tensiones de paso	Cromatismo
7(b9)	Mixolidio b9 #9 b13	R, 3, 5, b7	b9, #9	11, b13	7

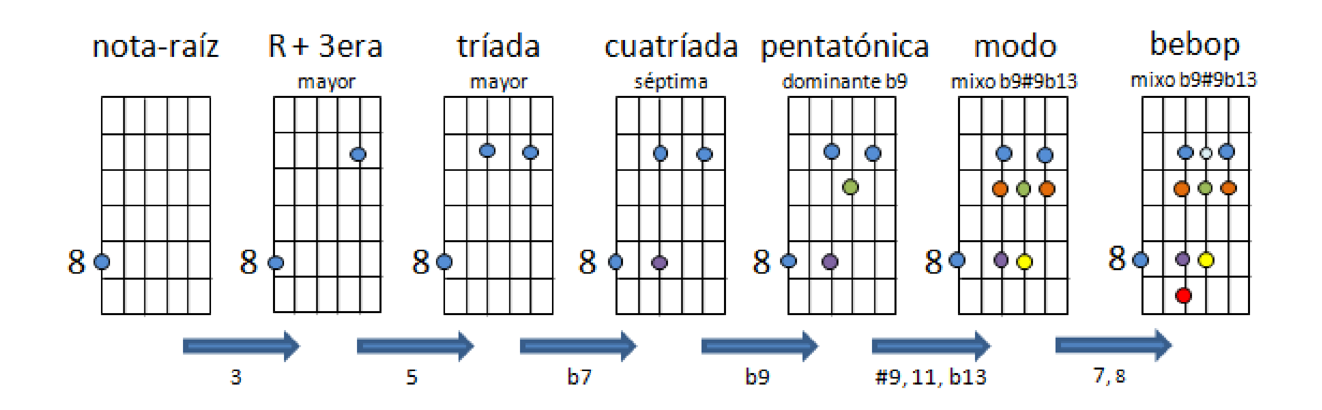
Así que sumamos la 9na menor, la 9na aumentada, la 11na justa y la 13na menor. La 9na menor genera una disonancia con la tónica, que generalmente querríamos evitar; sin embargo, los dominantes son naturalmente mugrientos y este tipo de sonido funciona perfectamente. También podrías usar este modo para resolver a un acorde mayor; eso sería una "alteración del dominante", que se usa muchísimo en estilos con sonoridad jazzera.

El cromatismo está en el mismo lugar que los otros modos mixos: entre la 7ma menor y la nota-raíz.

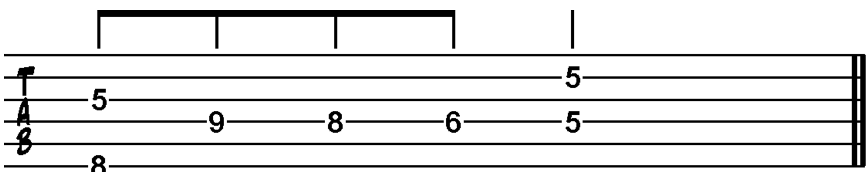
Todo lo que verás a continuación será sobre DO mixo b9#9b13, que sería un C7 que resuelve generalmente a un Fm7.

Mixo b9#9b13 bebop en sexta izquierda

Primera posición:



La tablatura es casi la misma que usamos en los otros modos mixolidio, salvo que ahora necesitamos usar la 13na menor (en vez de la 13na mayor que corresponde a los modos mixo y mixo #11):



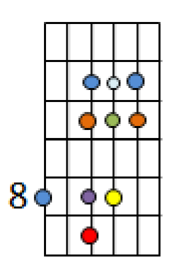
Como bien sabés, la idea de estos tres diagramas es:

1) Mostrar la simple tríada en el primer gráfico.
2) Tocar todas las tensiones de reposo en el segundo.
3) Mostrar cómo este dominante resuelve hacia el acorde que corresponda.

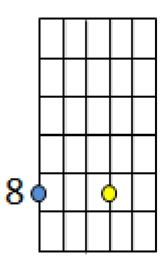
El tema es que el modo mixo b9#9b13 tiene unas tensiones realmente poderosas… la b9 (“novena menor”) y la #9 (“novena aumentada”).

La 9na menor
es una nota que generalmente queremos evitar a toda costa. Sin embargo, la excepción es justamente la de este tipo de acordes dominantes. Sin dudas va a sonar “raro”, pero cuando el dominante resuelve esa tensión se resuelve de una manera que es muy interesante.

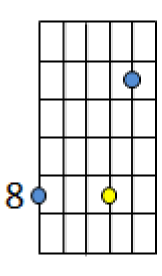
La 9na aumentada
es, en realidad, la misma nota que la 3era menor. Por favor fijate cómo es el diagrama que estamos viendo, para DO mixo b9#9b13:



La nota de color amarillo, que en este caso llamamos 9na aumentada, es la siguiente:

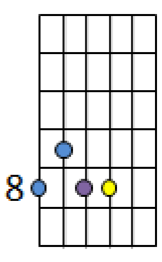


Le llamamos 9na aumentada porque, como es un acorde mayor, no tendría sentido llamarle 3era menor si sabemos que el acorde obviamente tiene 3era mayor. El problema es que, si solo tocás nota-raíz y 9na aumentada, el oído no es ningún tonto y sabrá que eso suena *sospechosamente parecido* a un acorde menor. La solución pareciera ser tocar la 9na aumentada y la 3era mayor al mismo tiempo, como para aclarar el panorama:



Probaste tocar eso? Suena rarísimo!

Por supuesto hay maneras de hacer convivir a la 3era mayor con la 9na aumentada, pero para que puedan coexistir hay que darles un poco de distancia… cuando en el tomo 2 de este libro veamos nuevas opciones para organizar las notas en cada posición, ahí saldrán voicings interesantes; no quisiera dejarte con la duda, así que este sería un ejemplo de un voicing que usa 3era mayor y 9na aumentada al mismo tiempo:



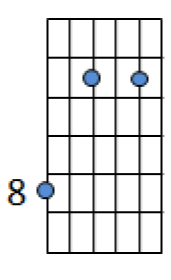
Adelanto exclusivo de "Armonía en Capas – Tomo Dos", con un C7(#9) en sexta izquierda, que usa la 3era mayor en un lugar más grave del que estamos viendo actualmente.

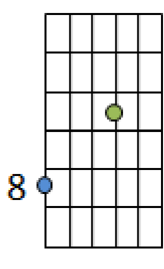
Pero, volviendo a las opciones de notas que tenemos hasta ahora, lo mejor es evitar la 9na aumentada y por lo tanto apostar a esa interesante disonancia que se crea al usar la 9na menor.

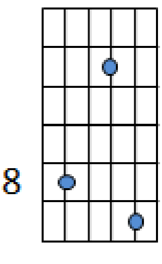
Entonces:

- El primer diagrama será la tríada mayor de DO.
- El segundo diagrama será nota-raíz y 9na menor… va a sonar disonante, pero ningún problema porque…
- ... en el tercer diagrama la tensión resuelve a una tríada menor de FA y todo fluye como corresponde!

A por ellos!





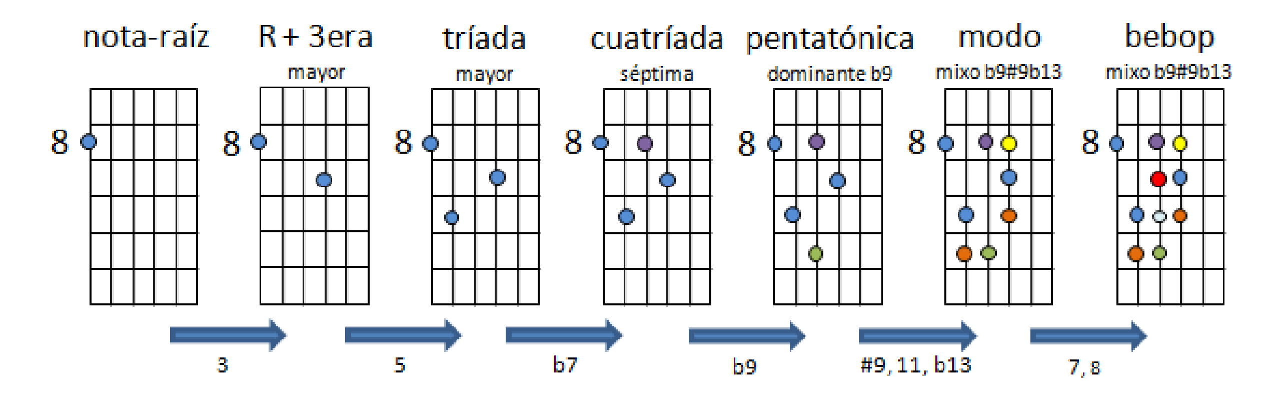


ACLARACIÓN:
Quizás hayas notado que la bebop-ización del modo mixo b9#9b13 genera una escala de 9 notas. Es que este modo ya tenía 8 notas, en vez de 7 como todos sus compañeros. Aunque no sea relevante para las tablaturas que estaremos viendo en este modo, a la hora de recorrer la escala para arriba y para abajo, se suele suprimir la 9na aumentada para generar una escala bebop normal de 8 notas. Por lo tanto, si vos bajaras desde la nota raíz -en corcheas- harías lo siguiente: nota-raíz, 7ma mayor como cromatismo bebop, 7ma menor, 13na menor, 5ta justa, 11na justa, 3era mayor, 9na menor y nota raíz. Habrás notado que de la 3era mayor fuimos directo a la nota raíz, dejando por fuera a la 9na aumentada. Igualmente, en las tablaturas de este tomo del libro solo iremos desde la nota-raíz hasta la 5ta justa, así que no pasaremos por esta *zona de novenas*… pero, claro, no quería dejar de comentarte esto por si surge el problema al aplicar estas escalas a solos y demás cuestiones.

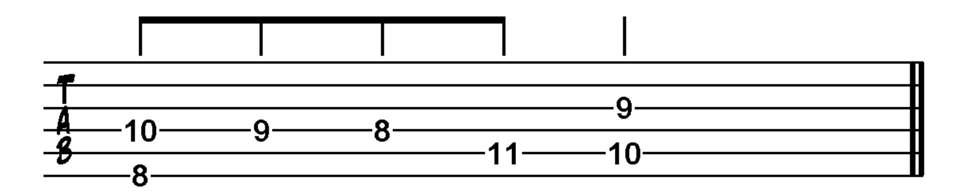
Faltan cuatro posiciones más para esta escala bebop, así que sigamos camino!

Mixo b9#9b13 bebop en sexta derecha

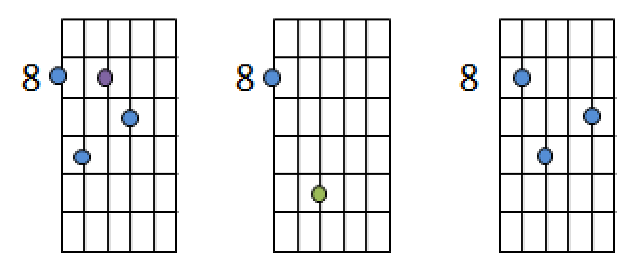
Próxima posición:



Tablatura para escuchar la nota cromática:

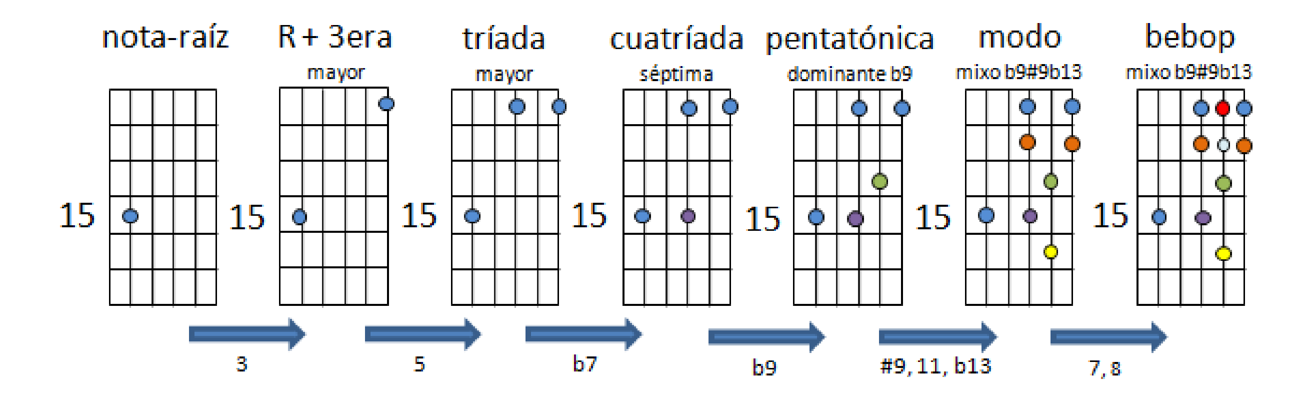


Antes usábamos la tríada mayor de DO en el primer diagrama pero, como en este diagrama podemos fácilmente sumar la 7ma, estaremos usando la cuatríada para completar el verdadero sonido dominante. Entonces, a continuación tenés la cuatríada de C7, después la tensión de la 9na menor y por último la resolución exitosa a la tríada menor de FA:

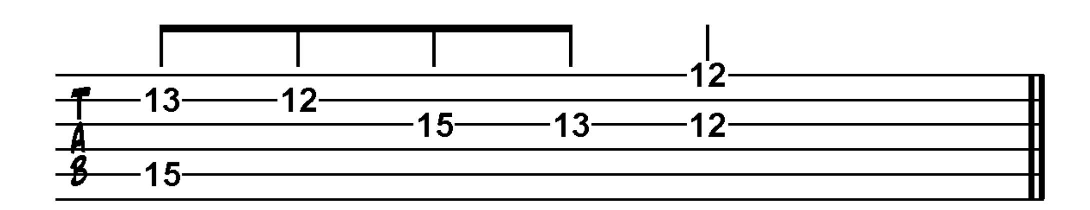


Mixo b9#9b13 bebop en quinta izquierda

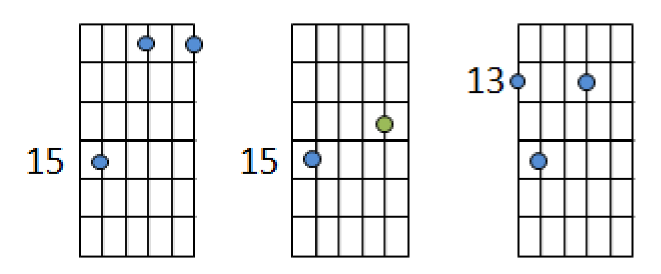
La evolución en esta posición:



La tablatura:

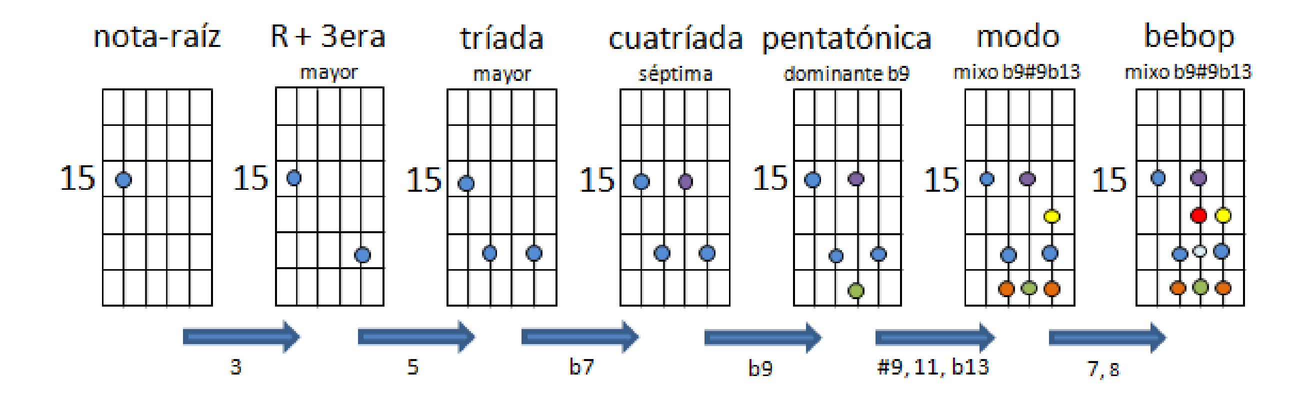


Los tres diagramas: tríada mayor de DO, la 9na menor como tensión y la resolución a Fm.

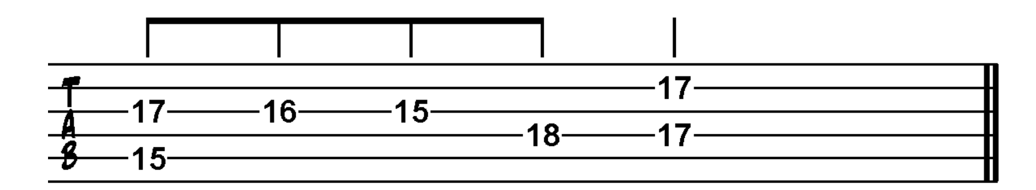


Mixo b9#9b13 bebop en quinta derecha

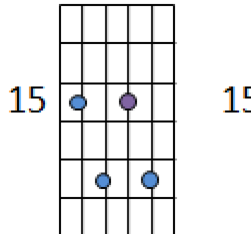
Una posición más:

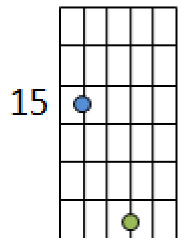


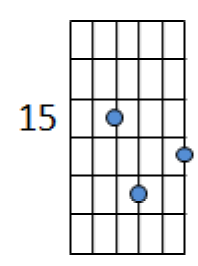
Una manera más de poner en uso el cromatismo:



Y, claro, tres diagramas que muestran la resolución de un C7(b9) a un Fm7:

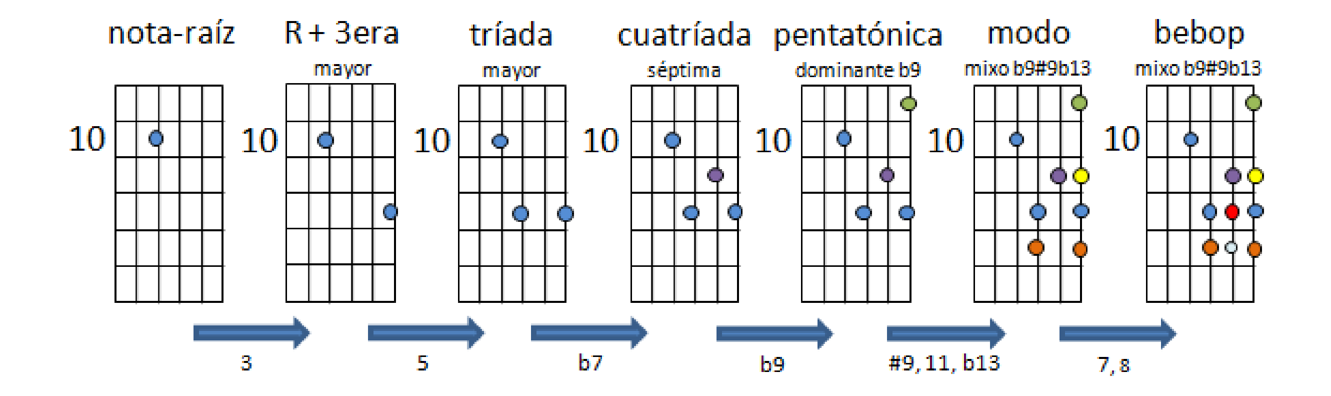




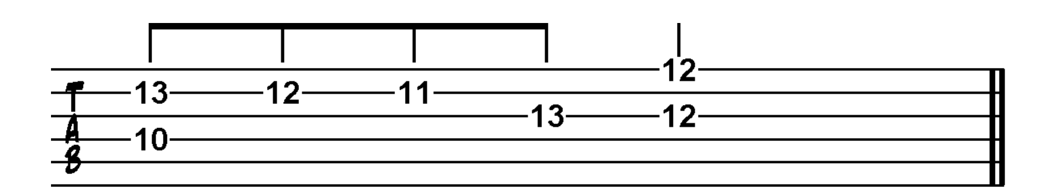


Mixo b9#9b13 bebop en cuarta derecha

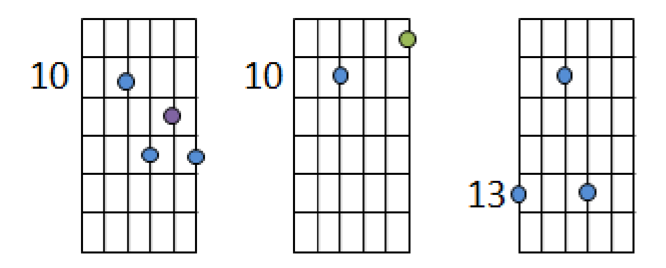
Ya se nos acabó el modo mixo bemol nueve sostenido nueve bemol trece? Qué velocidad…



Nota cromática en movimiento:



Tres diagramas tres:



Diagramas para modo eólico bebop

El modo eólico es lo que suelen llamar la escala "menor natural". Es decir, la "escala menor más normal". Es el 6to grado de la escala de DO. Por lo tanto, **en la tonalidad de DO, es el modo que surge a partir de la nota LA**. Si quisieras un DO eólico, deberías usar la escala de MIb.

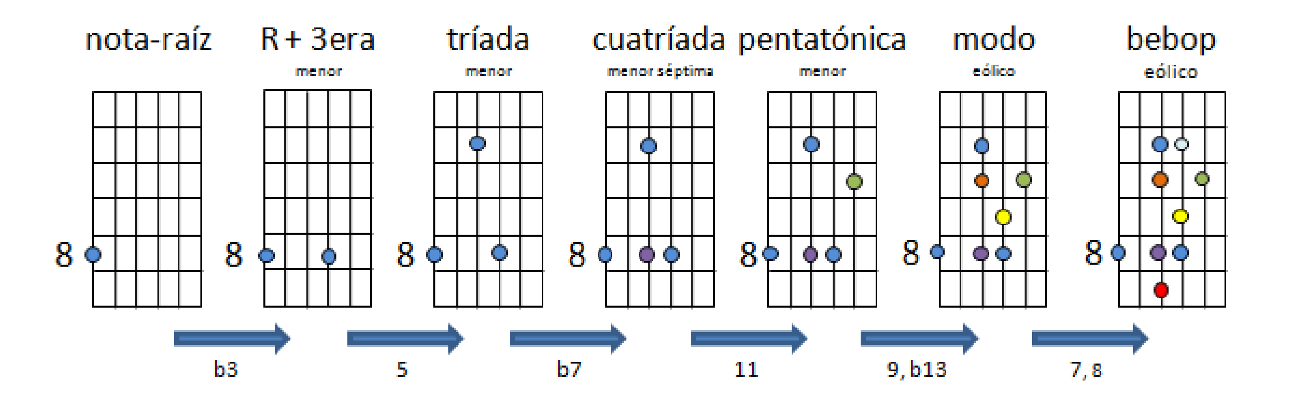
Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde	Tensiones de reposo	Tensiones de paso	Cromatismo
m7	Eólico (6to grado)	R, b3, 5, b7	11, 9	b13	7

Las tensiones son la 11na justa y la 9na mayor –como tensiones de reposo- y la 13na menor –como tensión de paso-. El cromatismo estará entre la 7ma menor y la nota-raíz.

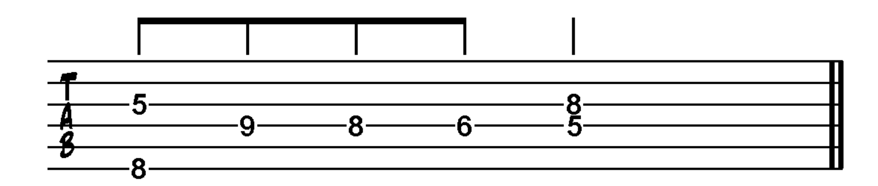
Todo lo que verás a continuación será sobre DO eólico, que sería un Cm7 que es sexto grado de la tonalidad de MIb mayor.

Eólico bebop en sexta izquierda

Sumando colores en esta posición:

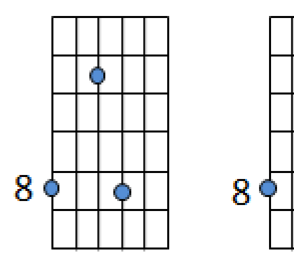


Tablatura para escuchar cómo suena esta nota cromática, para esta escala sobre esta posición:



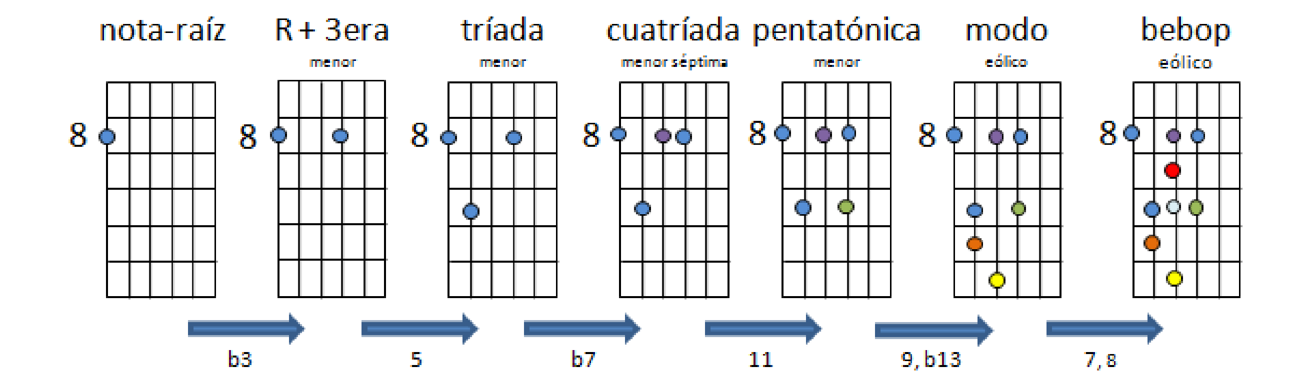
En los modos "mixo" que vimos antes, usábamos tres diagramas para mostrar la manera en la que *el dominante resolvía hacia el acorde dominado*. Por suerte, ahora estamos en el modo eólico que, como obviamente no es un dominante, se da por satisfecho con dos simples diagramas.

El primer gráfico muestra la tríada menor de DO, y el segundo las tensiones que soporta este modo eólico: la 9na mayor y la 11na justa:

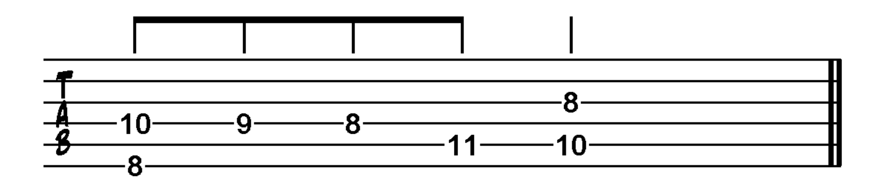


Eólico bebop en sexta derecha

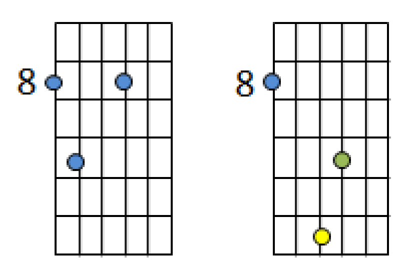
Próxima posición:



El cromatismo del modo eólico:



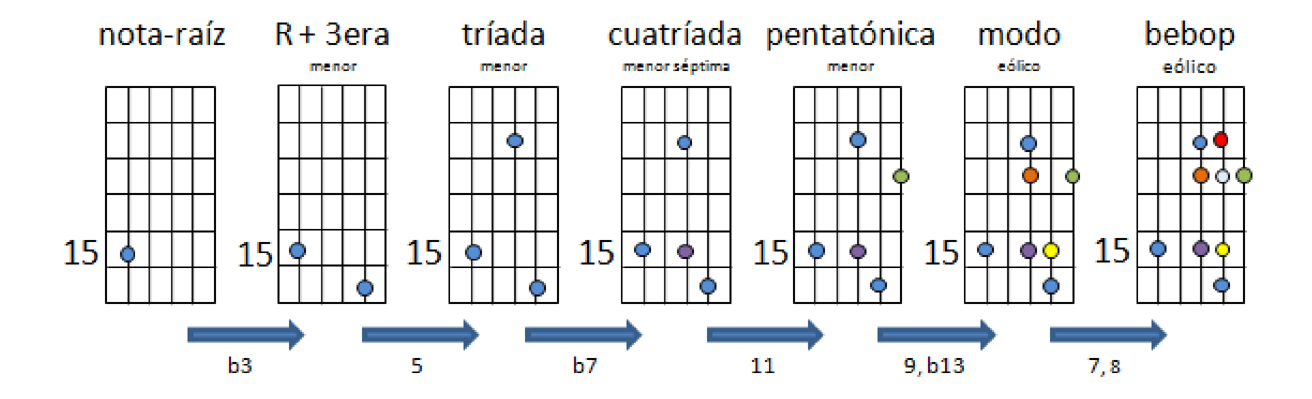
Una inocente tríada menor de DO que de pronto abre sus garras y muestra su costado eólico:



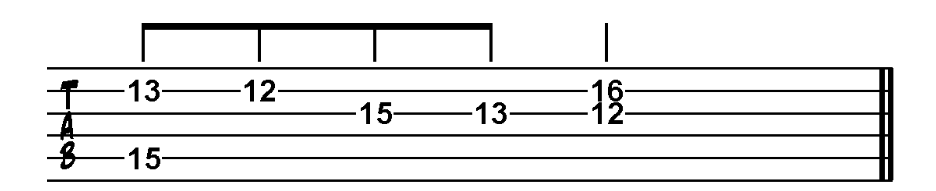
El segundo diagrama es un poco difícil de tocar, pero vale la pena!

Eólico bebop en quinta izquierda

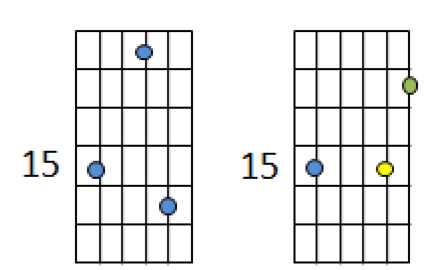
Seguimos con quinta izquierda.



La tablatura:

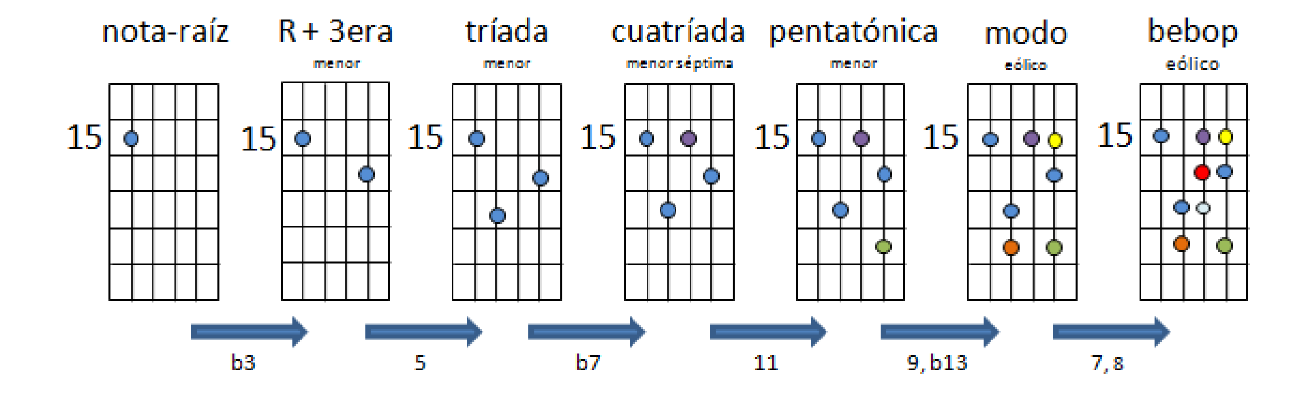


Los diagramas:

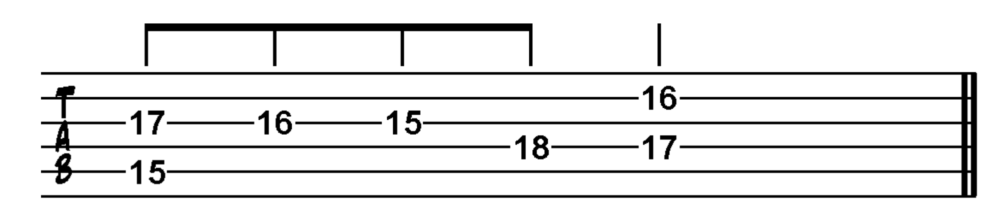


Eólico bebop en quinta derecha

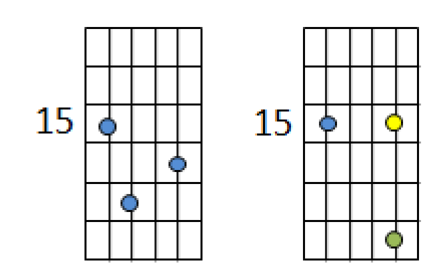
Ante-última posición:



El patinazo entre la nota-raíz y la 7ma menor:

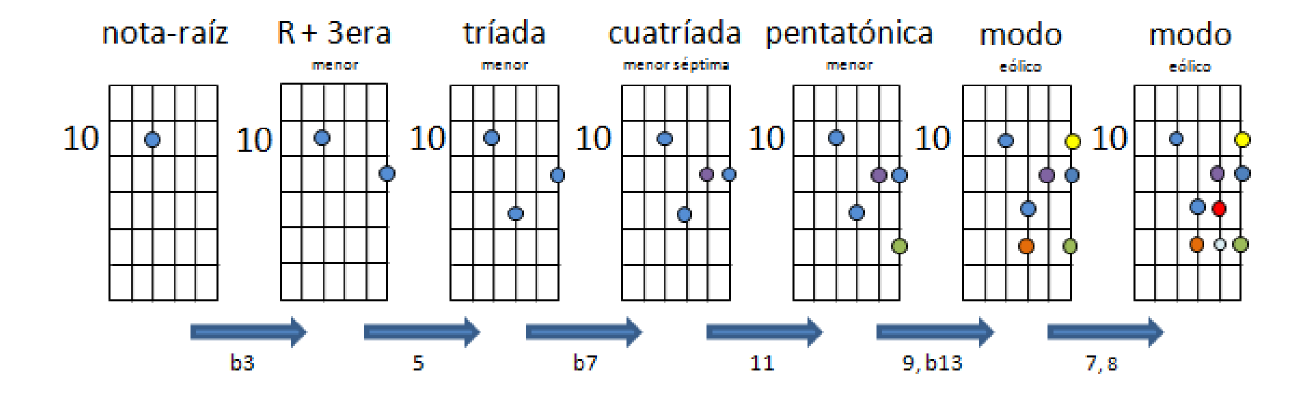


Diagramas… esta vez las tensiones nos quedan en una misma cuerda (mala suerte!) así que hay que elegir una u otra:

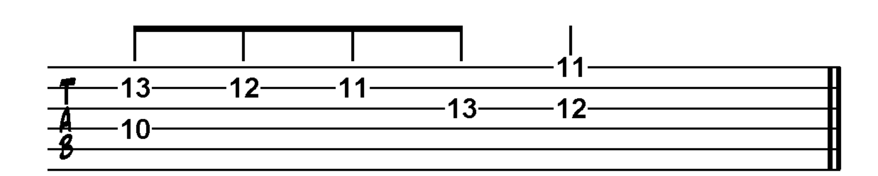


Eólico bebop en cuarta derecha

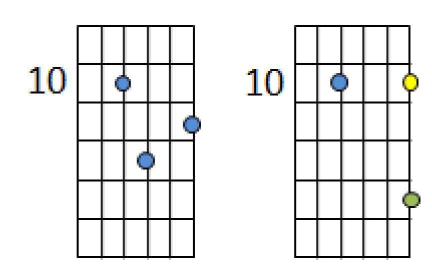
Última posición:



Última tablatura del modo eólico:



Y nos despedimos del eólico con estos diagramas que, igual a lo que sucedió en la página anterior, tienen ambas tensiones en la misma cuerda[28]:



[28] No sería fantástico poder tocar más de una nota en una misma cuerda? Para cuándo un video en youTube de un chico de 10 años que encontró la manera de hacerlo?!

Diagramas para modo dórico bebop

El modo dórico es el **2do grado** de la armonización de la escala mayor. En la **tonalidad de DO, el RE sería dórico**. Si quisieras un DO dórico, necesitarías la tonalidad de SIb.

Es una escala muy usada. De hecho, los temas que son "un largo rato en un mismo acorde menor" suelen llevar modo dórico. Es decir, si te ves envuelto en una jam session y dicen "toquemos en RE menor", es una apuesta segura decir que están hablando de RE dórico.

Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde	Tensiones de reposo	Tensiones de paso	Cromatismo
m7	Dórico (2do grado)	R, b3, 5, b7	11, 9	13	7

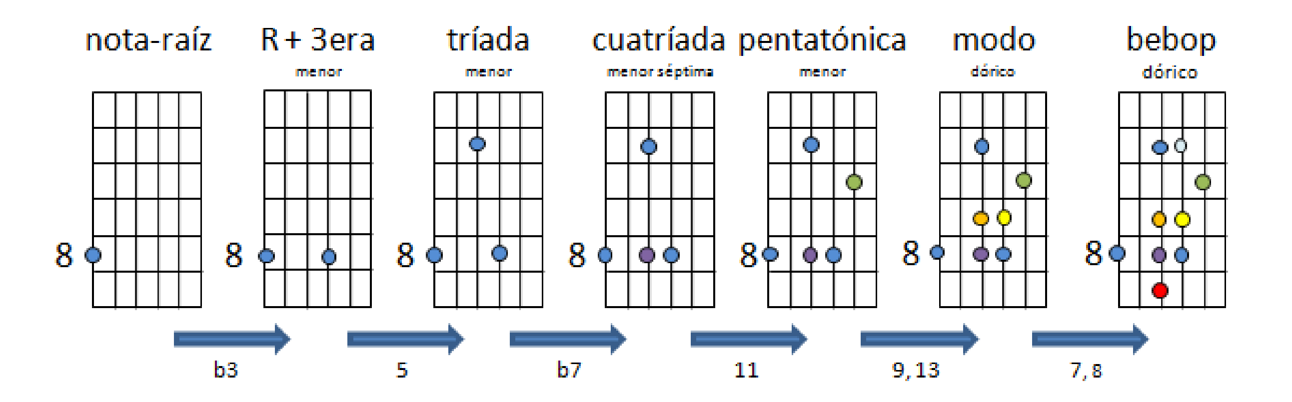
La 13na mayor figura como tensión de paso porque forma un tritono con la 3era menor, y eso hace que el acorde suene "demasiado dominante". Sin embargo, si el acorde dura mucho tiempo muchas veces se puede usar la 13na mayor para formar acordes, y realmente suena muy bien.

Para pasar de la pentatónica menor al modo dórico, sumamos la 9na mayor –tensión de reposo- y la 13na mayor –generalmente una tensión de paso-. Ahora hace falta sumar la 7ma mayor, como el cromatismo que necesitamos para pasar de la 7ma menor a la nota-raíz.

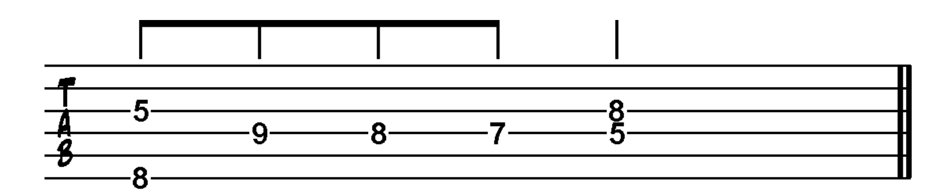
Todo lo que verás a continuación será sobre DO dórico, que sería un Cm7 que es segundo grado de la tonalidad de SIb mayor.

Dórico bebop en sexta izquierda

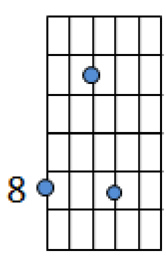
Primera posición:

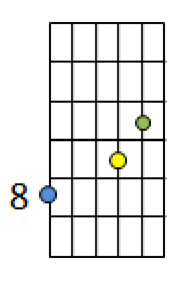


La tablatura, en la que notarás que la 13na mayor (traste 7 de cuarta cuerda) le da el *toque característico* a este modo menor:



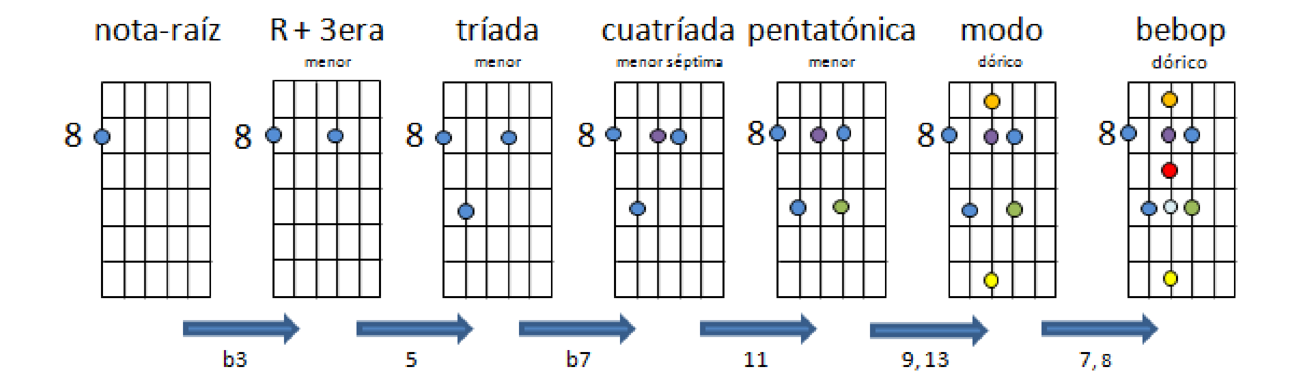
Las tensiones del modo dórico son las mismas que las del modo eólico (9na mayor y 11na justa):



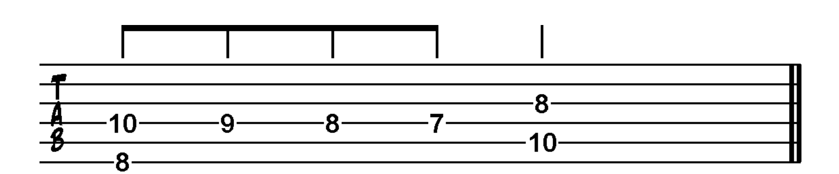


Dórico bebop en sexta derecha

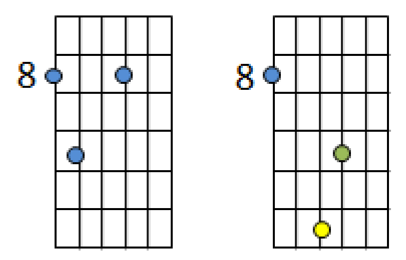
Seguimos adelante…



La tablatura:

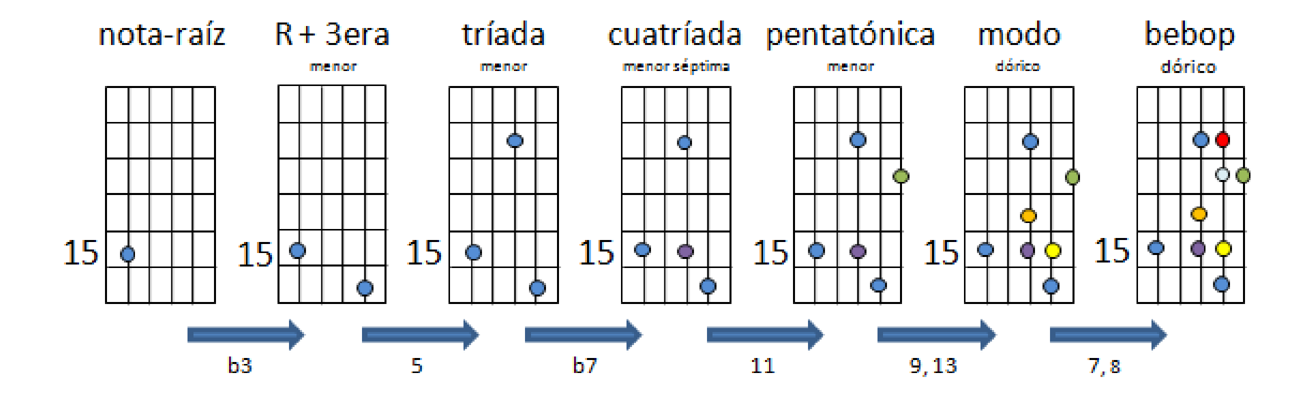


La tríada y sus amigas tensionadas:

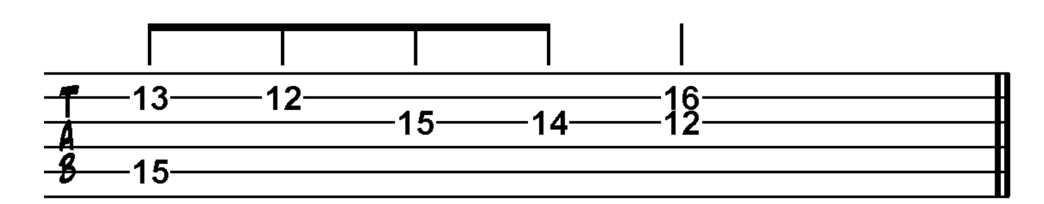


Dórico bebop en quinta izquierda

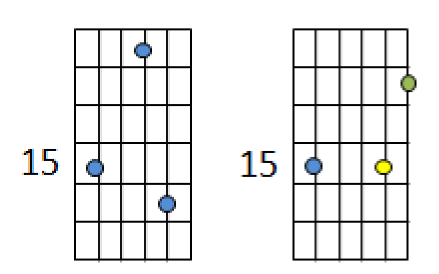
Tercera posición de esta escala bebop.



La tablatura que pone el cromatismo en uso:

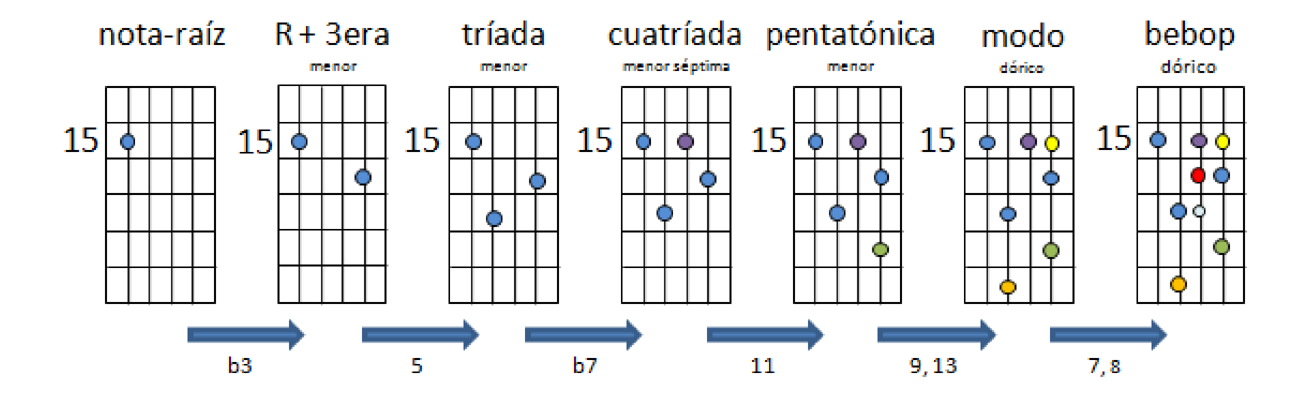


Tríada y tensiones de este modo:

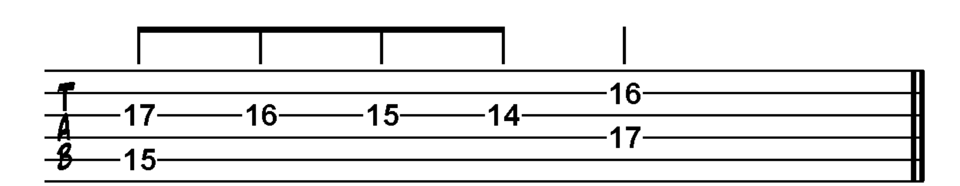


Dórico bebop en quinta derecha

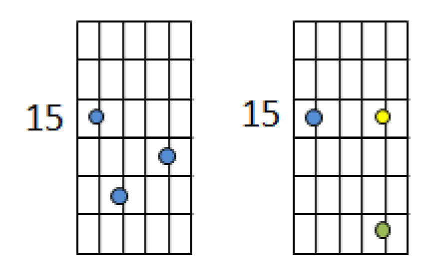
Ya casi tenemos listo este importante modo dórico:



Cromatízame:

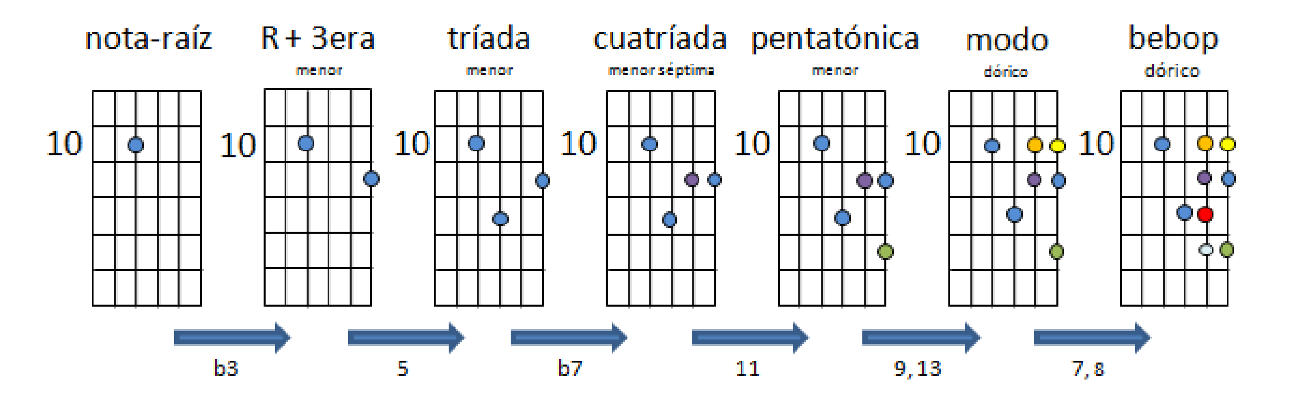


Diagrámame:

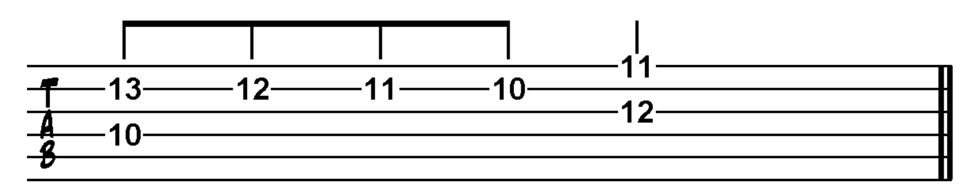


Dórico bebop en cuarta derecha

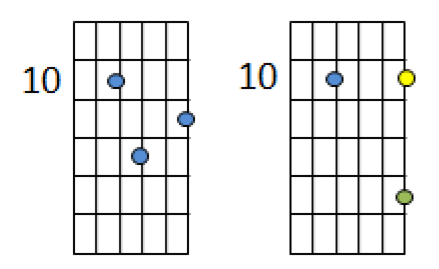
Decimos adiós al modo dórico bebop-izado, con esta última posición:



Una tablatura que suena muy bien y es fácil de tocar:



En estos diagramas, al igual que pasó en la página anterior, la 9na mayor y la 11na justa quedan en la misma cuerda:



Diagramas para modo frigio bebop

El extraño modo frigio, con su exótica sonoridad arábica. Es el **3er grado** de la armonización de la escala mayor. **En la tonalidad de DO**, es el modo que surge al tomar **la nota MI** como nota-raíz. Si quisieras un DO frigio, necesitarías la escala de LAb mayor.

Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde	Tensiones de reposo	Tensiones de paso	Cromatismo
m7	Frigio (3er grado)	R, b3, 5, b7	11	b9, b13	7

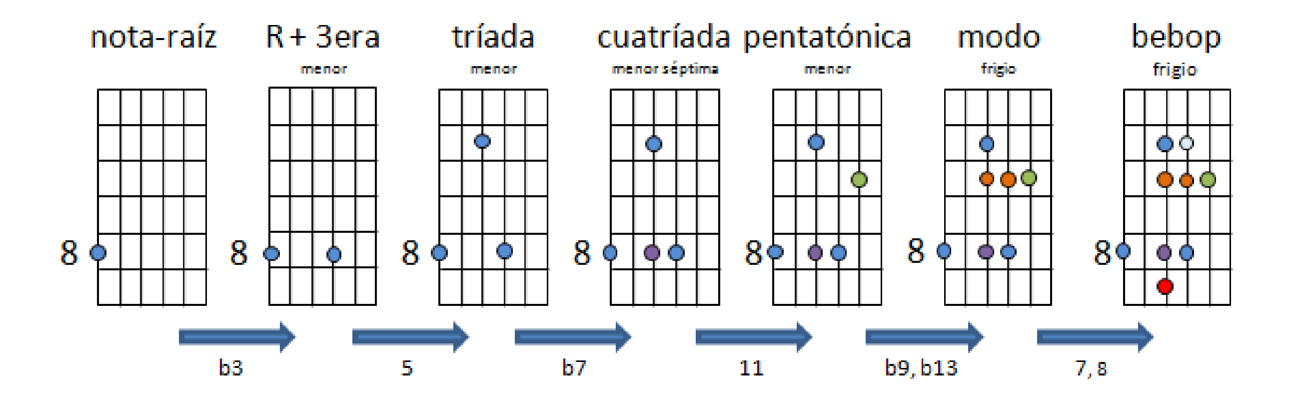
Estamos sumando, en relación a la pentatónica menor, la 9na menor y la 13na menor; ambas tensiones de paso. Como verás, es lo mismo que el modo eólico pero con 9na menor en vez de 9na mayor. Como la 9na menor es una tensión de paso, el modo frigio es igual al modo eólico pero sin incluir ningún tipo de 9na.

El cromatismo, ya sabés… entre la 7ma menor y la nota-raíz.

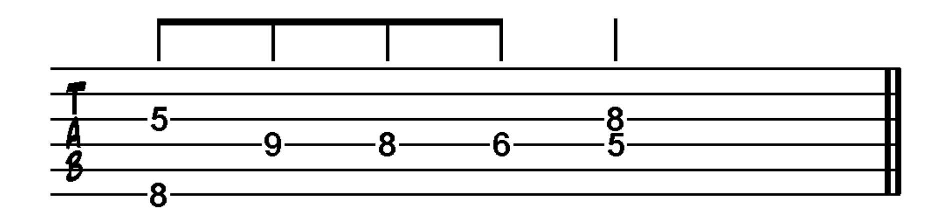
Todo lo que verás a continuación será sobre DO frigio, que sería un Cm7 que es tercer grado de la tonalidad de LAb mayor.

Frigio bebop en sexta izquierda

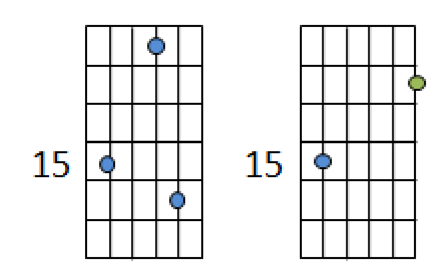
Empezamos con este modo que suena arábico, incorporando una nota cromática que lo hace jazzero. Un verdadero modo internacional.



Hay que escuchar cómo suena el cromatismo, y para eso viene bien esta tablatura:

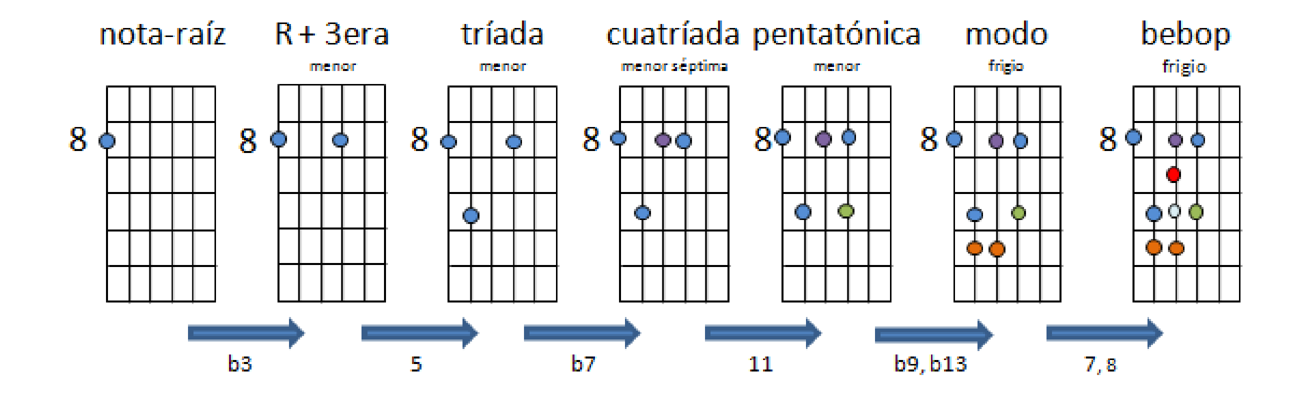


Nada muy emocionante por aquí… primero la tríada menor de DO y después las tensiones de un DO frigio. Como la única tensión de reposo del modo frigio es la 11na justa, solo podemos jugar con esa notita:

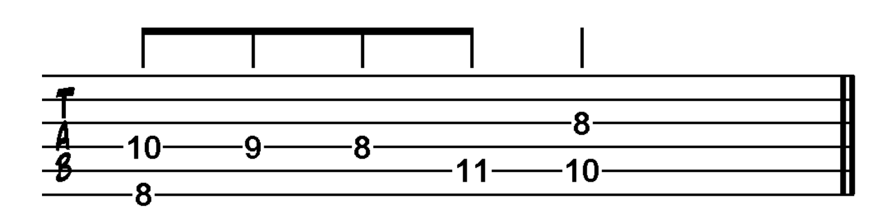


Frigio bebop en sexta derecha

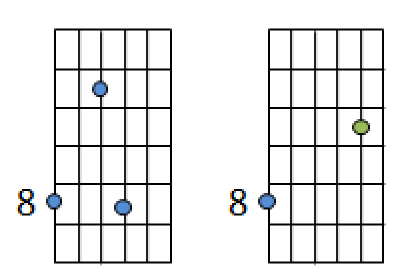
Próxima posición:



Con su tablatura…

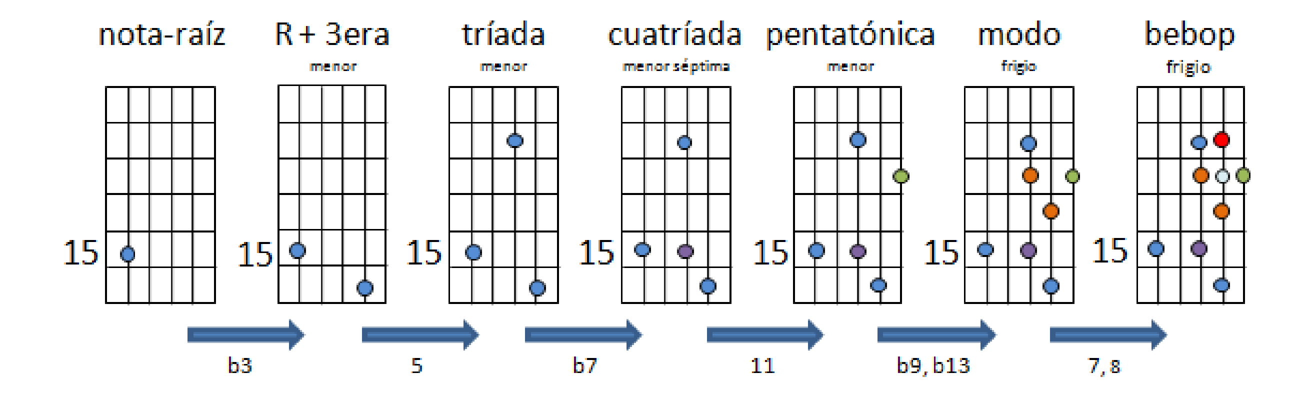


… y sus diagramas:

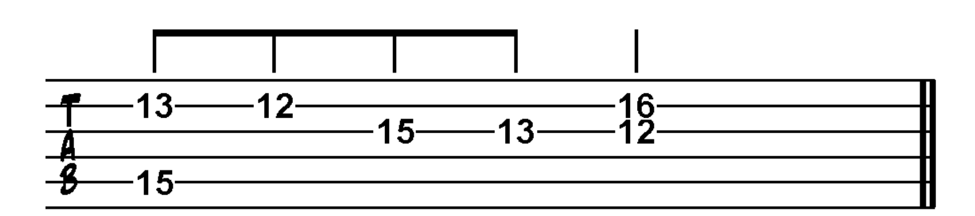


Frigio bebop en quinta izquierda

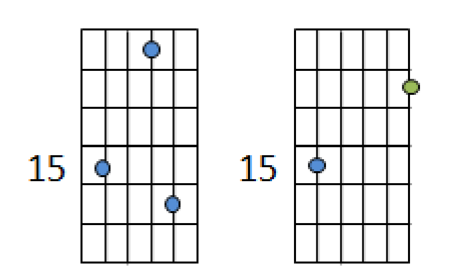
Seguimos adelante con este modo de sonido españolesco/arábico.



Tablatura:

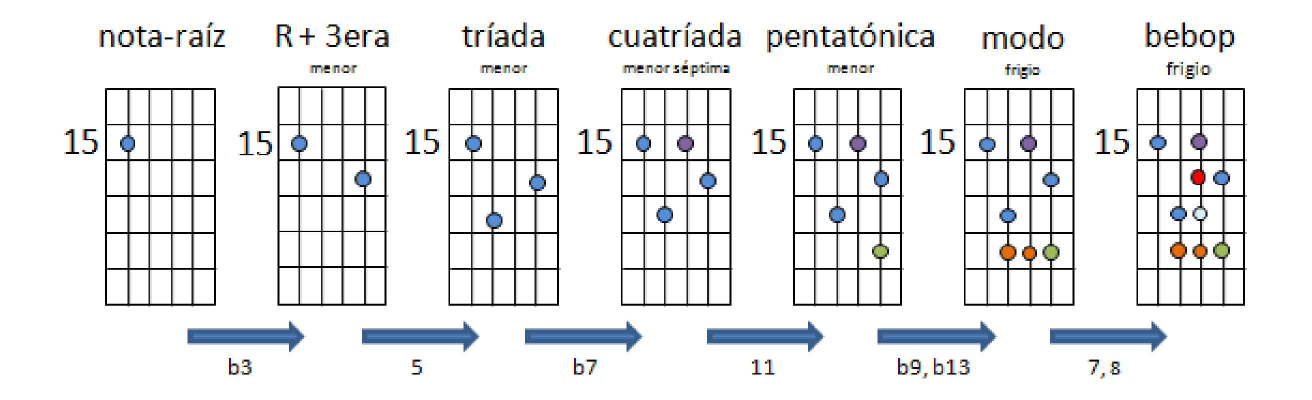


Diagramas triádicos y tensionados, respectivamente:

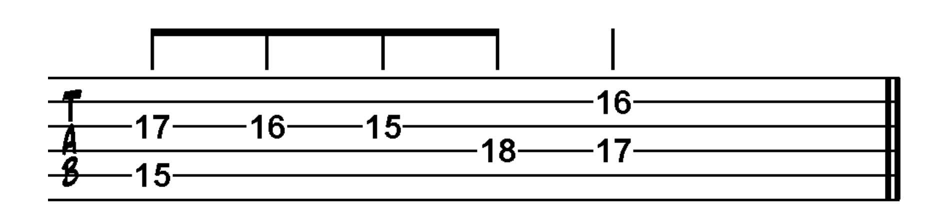


Frigio bebop en quinta derecha

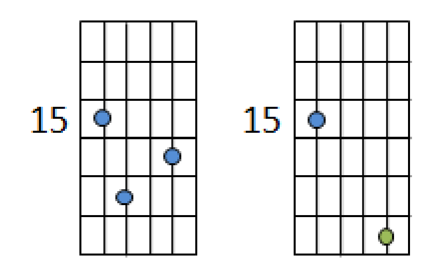
Anteúltima posición:



Anteúltima tablatura del modo:

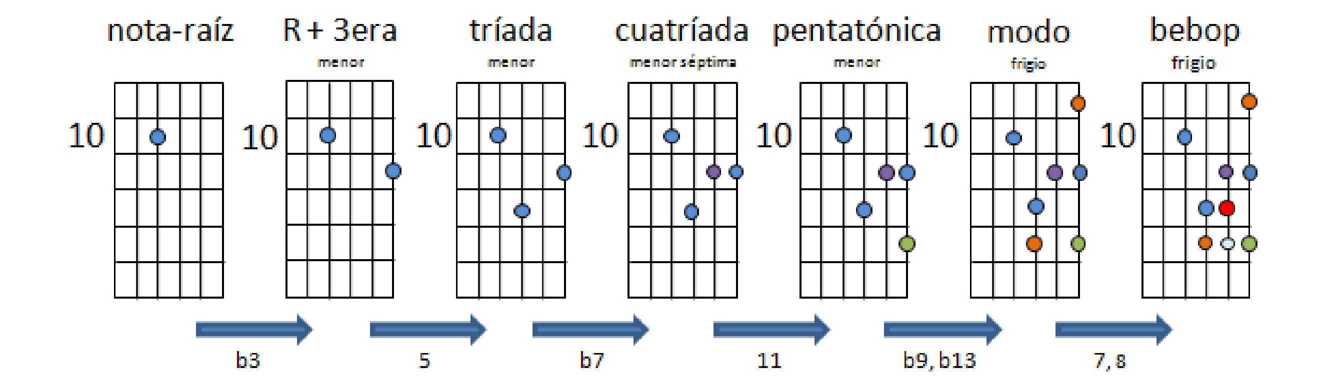


Anteúltimos diagramas de este modo frigio:

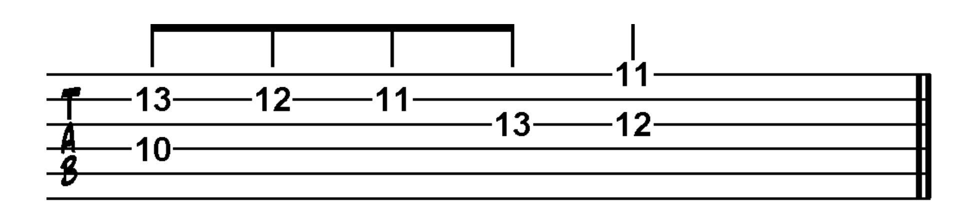


Frigio bebop en cuarta derecha

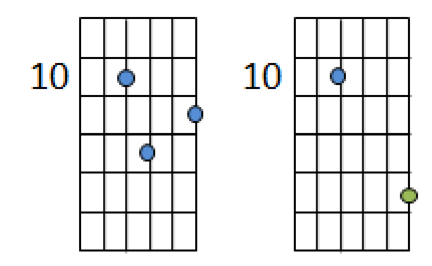
Adiós modo frigio, nos volveremos a ver!



La tablatura:



Los diagramas de la tríada menor de DO y después las tensiones de este DO frigio.



Diagramas para modo locrio bebop

La espera ya termina, y ya llega tu modo favorito, el modo locrio! Es el **7mo grado** de la armonización de la escala mayor. Por lo tanto, en la **tonalidad de DO es la escala que surge a partir de la nota SI**. Si quisieras un DO locrio, necesitarías la escala de REb mayor.

Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde	Tensiones de reposo	Tensiones de paso	Cromatismo
m7(b5)	Locrio (7mo grado)	R, b3, b5, b7	11, b13	b9	7

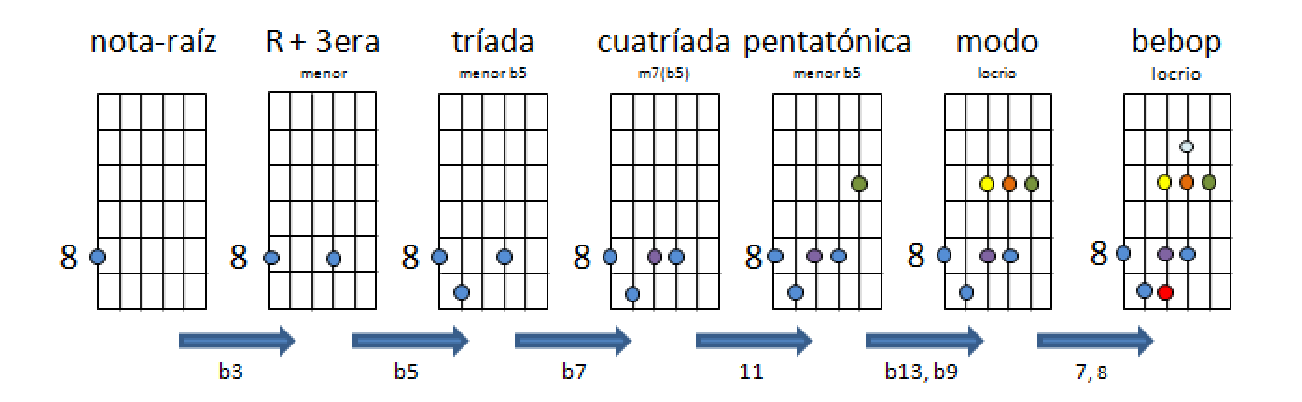
A partir de la *pentatónica menor bemol cinco* se suma la 13na menor –como tensión de reposo- y la 9na menor –como tensión de paso-. Es el único modo en que la 13na menor es una tensión de reposo; generalmente la 13na menor se lleva muy mal con la 5ta justa pero, como en el caso de un m7(b5) la 5ta es disminuida, esto provoca una separación entre la 5ta disminuida y la 13na menor.

El cromatismo es la 7ma mayor, como conexión entre la 7ma menor y la nota-raíz.

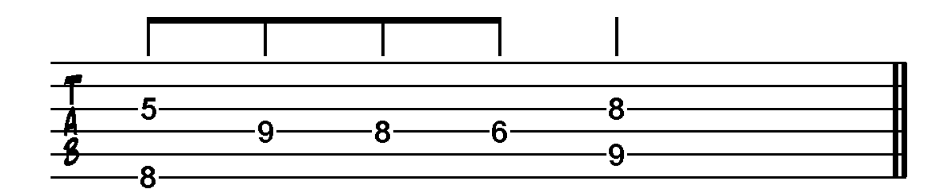
Todo lo que verás a continuación será sobre DO locrio, que sería un Cm7(b5) que es séptimo grado de la tonalidad de REb mayor.

Locrio bebop en sexta izquierda

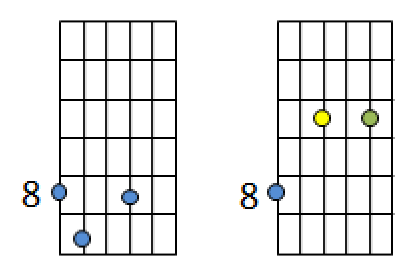
Primera posición del último modo:



La tablatura para escuchar al cromatismo haciendo de las suyas:



Primero un Cmb5 y después las tensiones de este DO locrio (11na justa y 13na menor):

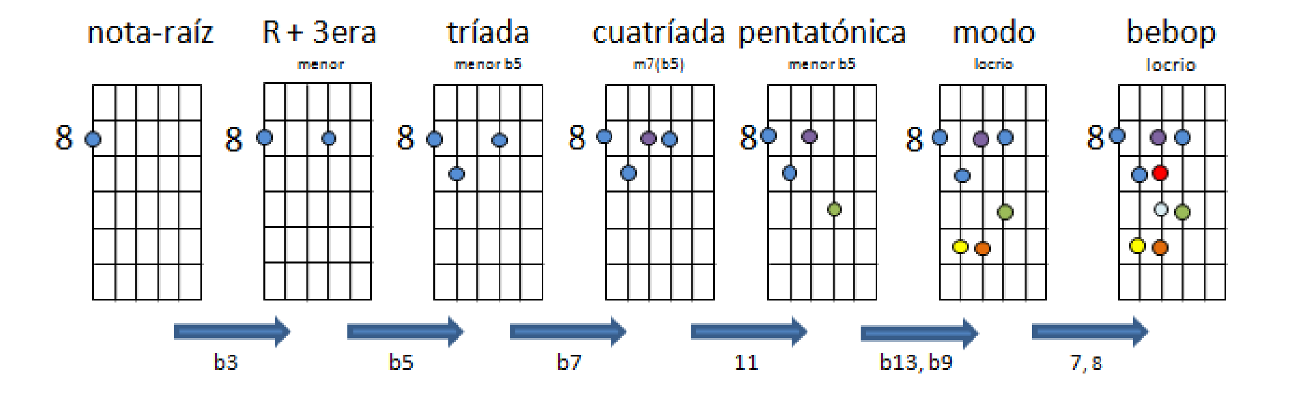


Estas tensiones suenan bien, cierto?

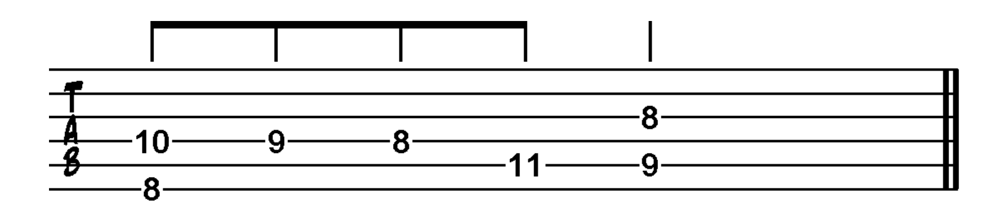
De hecho, a veces parecen sonar aún más normal que la versión de la tríada!

Locrio bebop en sexta derecha

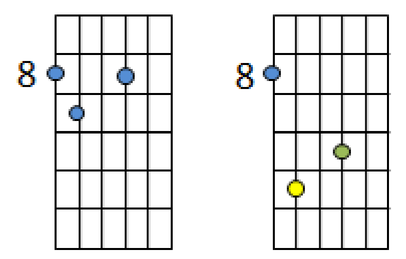
Próxima posición:



La tablatura:

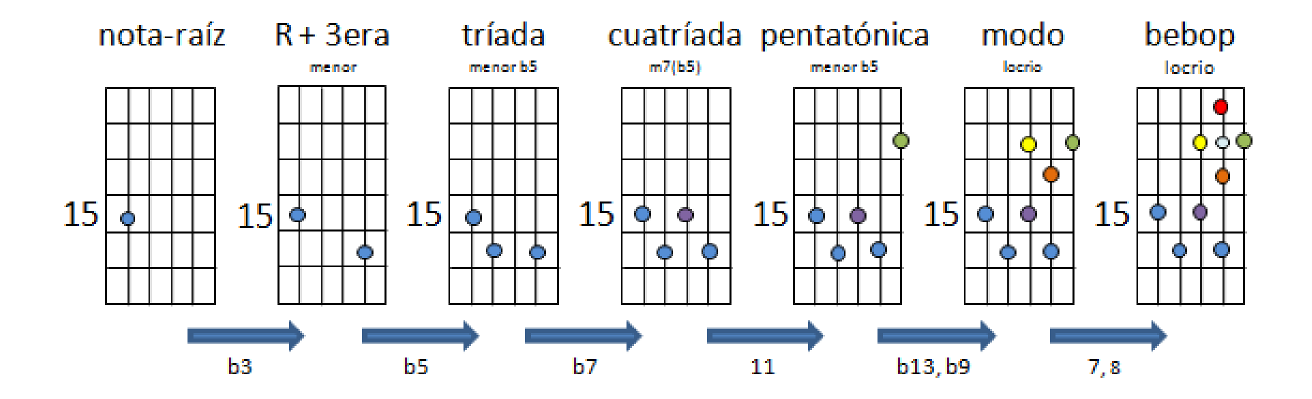


Si te fijás, la tríada y el "diagrama tensionado" son muy parecidos… salvo la nota-raíz, que nunca se mueve, las otras notas suben exactamente un tono y se transforman en tensiones:

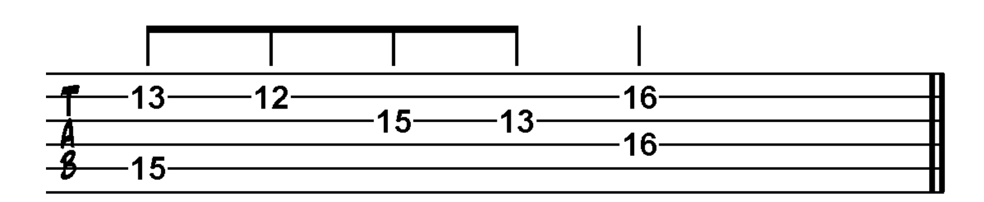


Locrio bebop en quinta izquierda

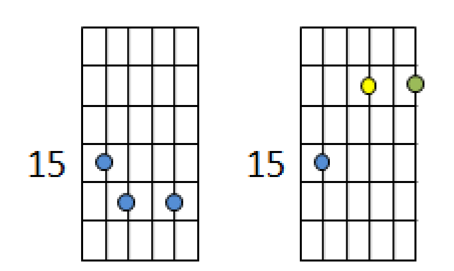
Seguimos adelante:



La tablatura:

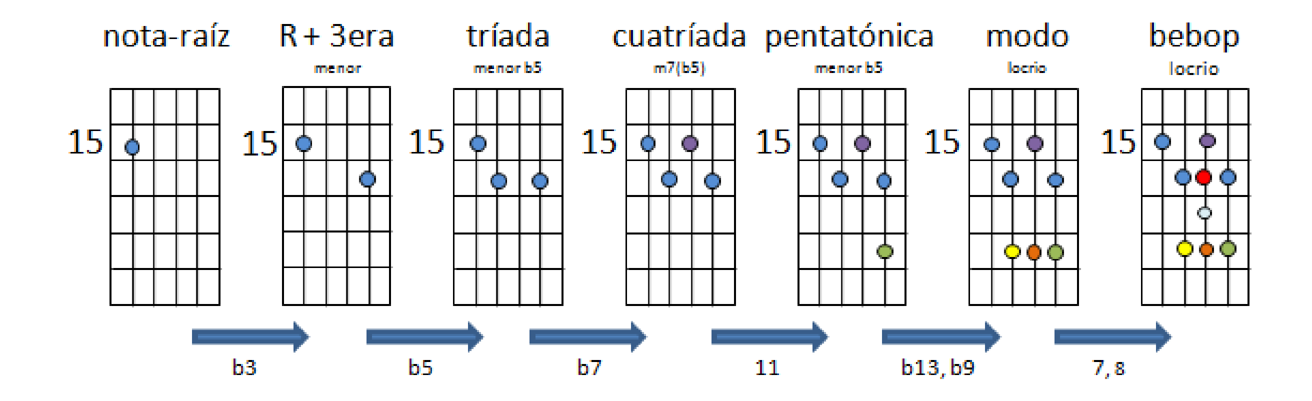


Lindas tensiones de un raro acorde:

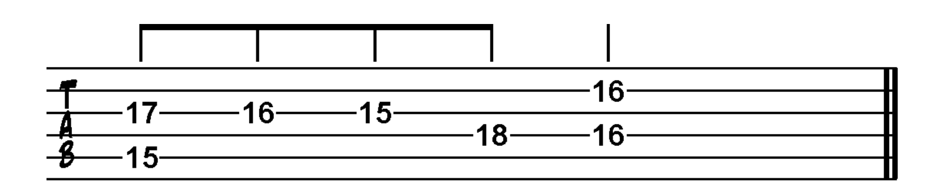


Locrio bebop en quinta derecha

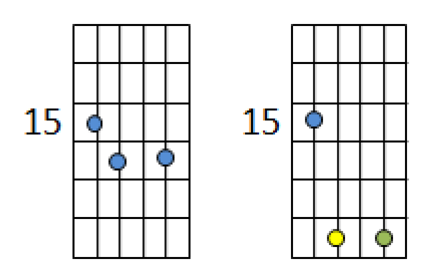
Ya casi, ya casi… anteúltima posición del último modo:



Tablatura:

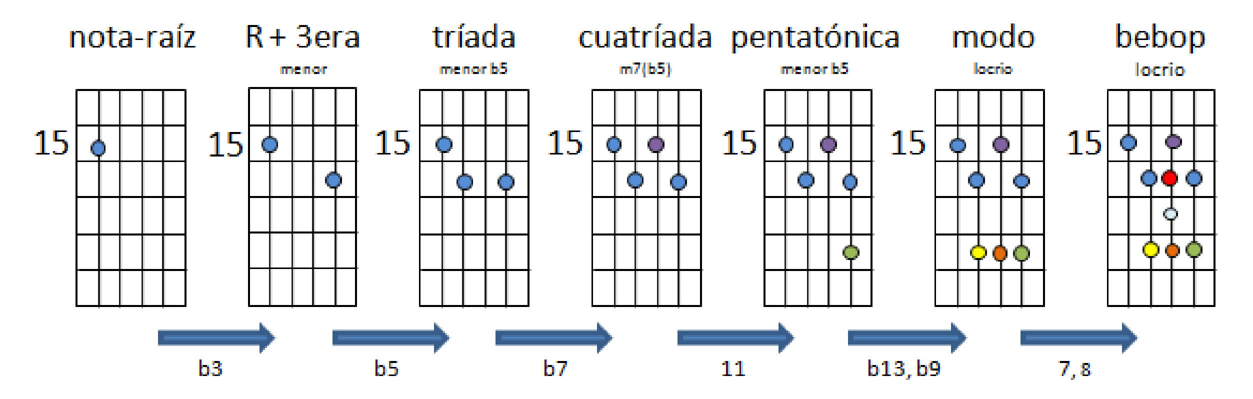


Diagramas:

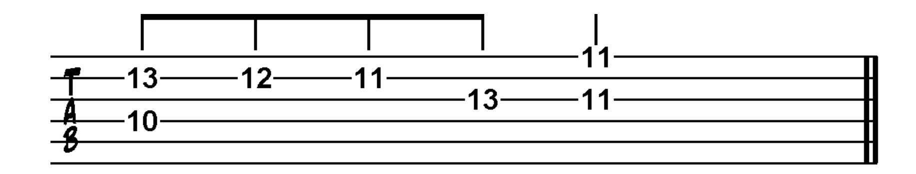


Locrio bebop en cuarta derecha

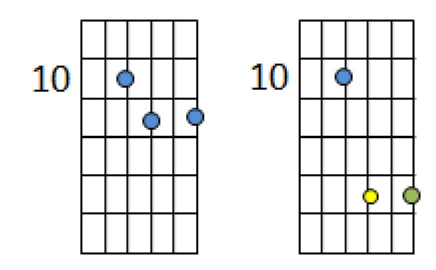
Tratando de evitar las lágrimas de emoción, tenemos ante nosotros la última posición del último modo:



La nota cromática haciendo lo que tan bien sabe hacer:



Tríada de Cmb5 y después las tensiones de un DO locrio:



Resumen

En los diagramas anteriores vimos dos cosas al mismo tiempo.

Por un lado, incorporamos el cromatismo que forma a la escala bebop.
Esta notita extra permite tocar la escala en corcheas para arriba o para abajo, y nos permite dar un movimiento muy interesante a los acordes tocados en forma fragmentada (es decir, tocando dos o tres notas por vez, como si fueran estructuras que se van transformando y recorriendo la armonía).

Los acordes maj7 usan este cromatismo entre la 5ta justa y la 6ta mayor, así que esta nota a agregar podría ser llamada la 13na menor.
Los acordes con 7ma menor usan el cromatismo entre la 7ma menor y la nota-raíz; podríamos llamar 7ma mayor a esta nota extra.

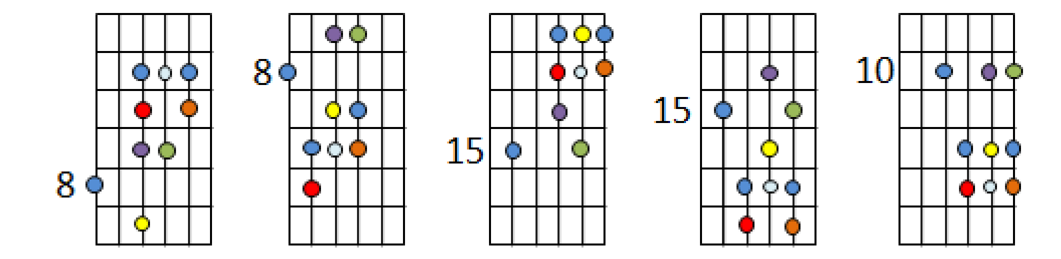
Por otro lado, en los diagramas vimos cómo tocar la mayor cantidad de tensiones posibles por cada posición de cada modo.
Esto no tenía que ver específicamente con las Escalas Bebop, pero fue una manera de seguir practicando Los Modos, usando las tensiones en su “máxima potencia”. Para esto primero tocábamos la tríada (como diciendo “oído, estamos acá”) y después desplegábamos las tensiones (como diciendo “oído, a qué no sabías que todos estos sonidos podían ser amigos de la tríada?).

Ok, veamos entonces los diagramas que vimos antes,
pero resumidos en la menor cantidad de páginas (como para que sirvan a modo de “consulta rápida”).

A continuación los dos modos que corresponden a acordes maj7.

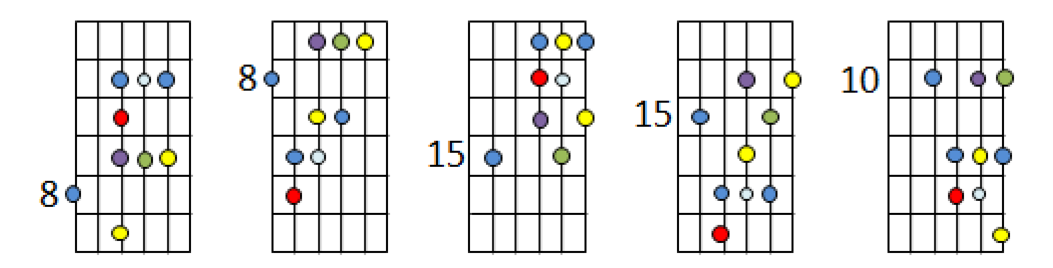
Diagramas de DO jónico

Este modo podrías usarlo sobre un Cmaj7 que sea primer grado de la tonalidad.



Diagramas de DO lidio

Este modo, correspondiente a un maj7(#11), es útil para un acorde maj7 que sea 4to grado de la tonalidad.

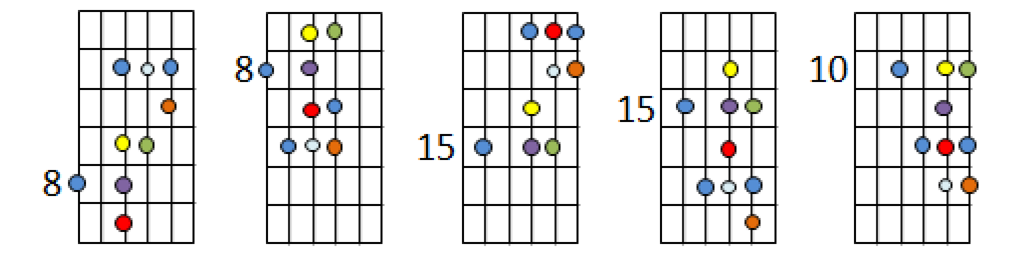


Espero que, al ver ambos modos uno al lado del otro,
resulte evidente que solo tiene una nota de diferencia entre ellos.

En esta página, los tres modos que van sobre acordes dominantes.

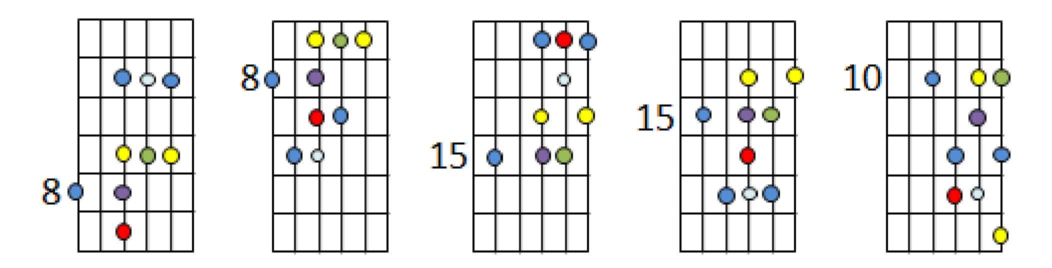
Diagramas de DO mixolidio

Para un C7(9) que, por ejemplo, resuelve a Fmaj7.



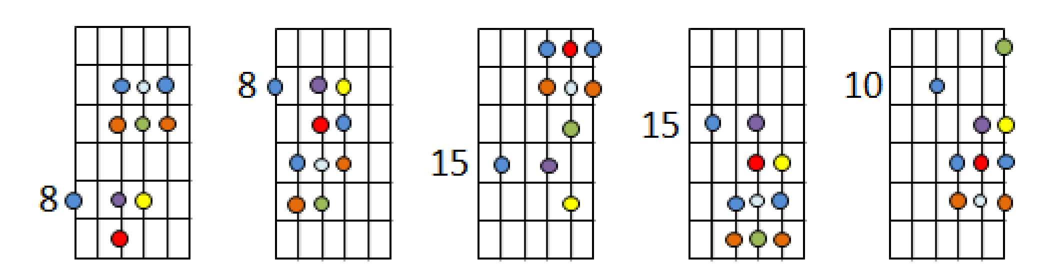
Diagramas de DO mixo #11

Para un C7 que, por ejemplo, resuelve a Bmaj7. Verás que hay tan solo una nota de diferencia con el modo mixolidio.



Diagramas de DO mixo b9#9b13

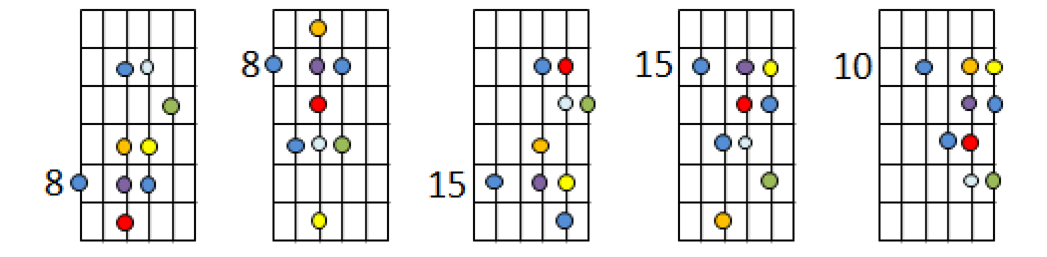
Para un C7(b9) que resuelve a Fm7. Si lo comparás con el modo mixolidio (el de arriba de todo), son más las similitudes que las diferencias.



En esta página, los modos que van sobre acordes menores con quinta justa.

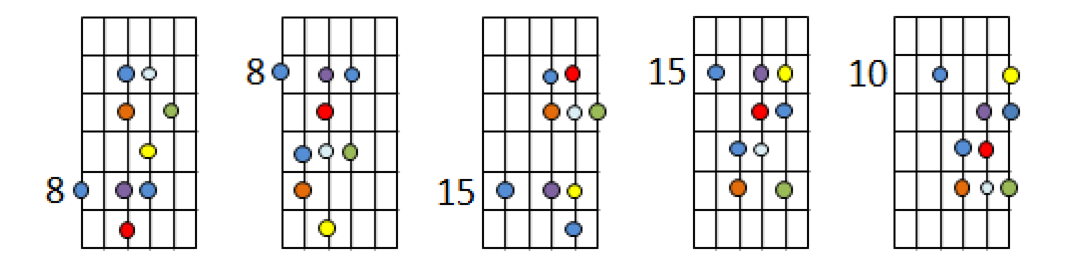
Diagramas de DO dórico

Para un Cm7 que es segundo grado de una tonalidad mayor.



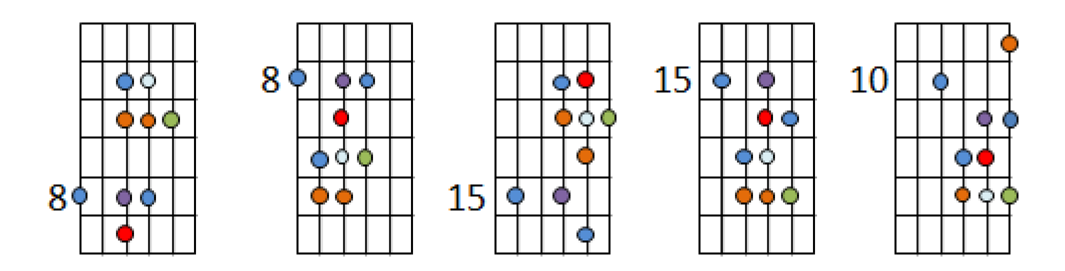
Diagramas de DO eólico

Para un Cm7 que es sexto grado de una tonalidad mayor. Solo una nota distinta a lo anterior: la 13na mayor del dórico pasa a ser 13na menor en el modo eólico.



Diagramas de DO frigio

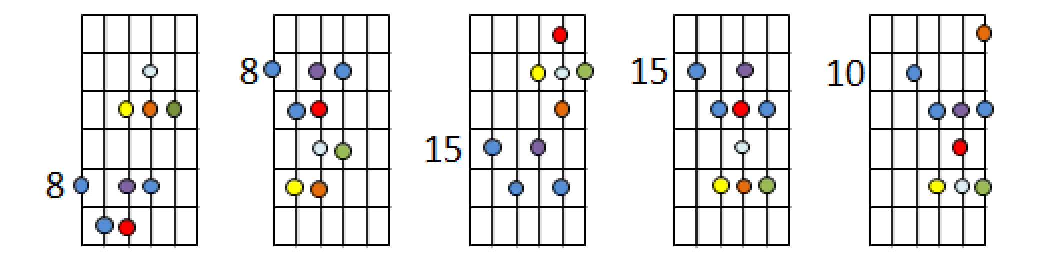
Para un Cm7 que es tercer grado de una tonalidad mayor. Solo cambia una nota respecto al modo anterior, ya que la 9na mayor del modo eólico pasa a ser 9na menor en el modo frigio.



En esta página, siempre solitario, el único modo que corresponde a acordes menores con quinta disminuida.

Diagramas de DO locrio

Esto sería para un Cm7(b5) que sea séptimo grado de una tonalidad mayor. La única diferencia que tiene este modo respecto al anterior modo frigio, es que el modo locrio tiene quinta disminuida… en las demás notas, son exactamente iguales.



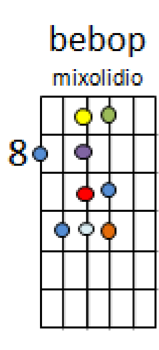
Paremos un segundo, tomemos un poco de aire…
y adelante con la práctica de todo esto sobre las bases de acompañamiento!

Práctica

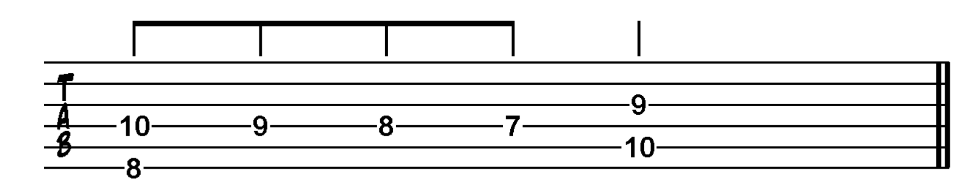
En la sección anterior vimos cómo tocar cada modo, en cada posición, usando notas cromáticas por un lado y tensiones por otro.

Siempre es bueno ver un ejemplo.

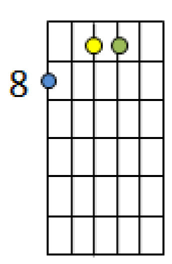
En el modo mixolidio en sexta derecha vimos que sobre el diagrama…



… podíamos escuchar cómo suena el cromatismo tocando esta tablatura…

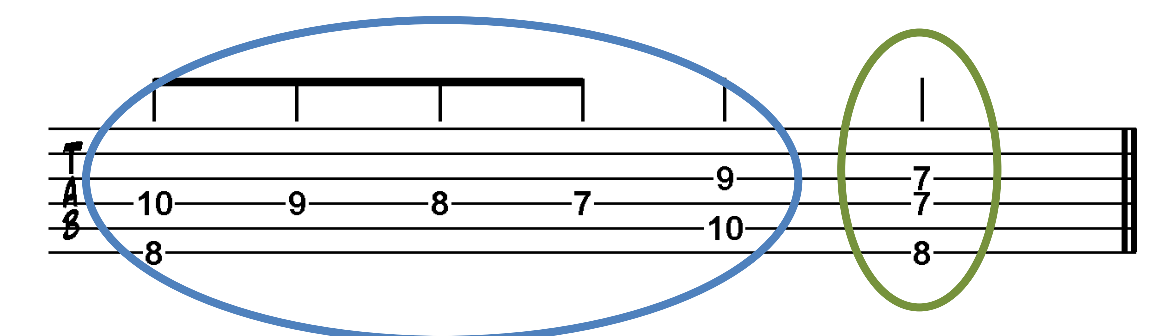


… y trabajar las tensiones tocando este interesante acorde (que solo incluye las tensiones de reposo, 9na mayor y 13na mayor en este caso):



Para practicar todo esto sobre las bases de acompañamiento, podemos juntar la tablatura y el diagrama en un mismo lugar.

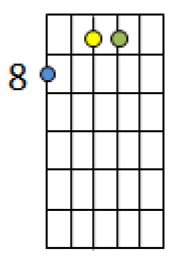
Tablatura que muestra el cromatismo y también las tensiones del modo mixolidio en 6ta derecha:



El ritmo sería corchea-corchea, corchea-corchea, negra, negra.
Podrías leerlo como "un y, dos y, tresss, cuaaa".

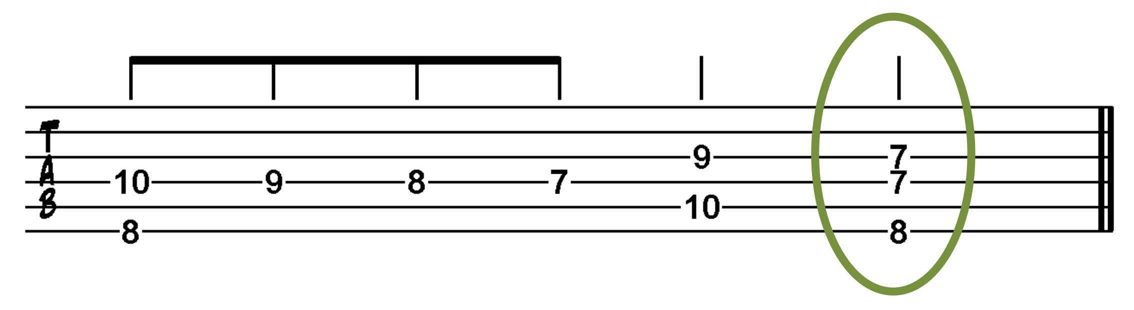
Claramente hay dos partes en esta tablatura.
Una parte donde usamos el cromatismo, y una parte donde tocamos la nota raíz junto a todas las tensiones de reposo que permite este modo en esta posición.

El primer círculo (de color azul) marca la primera parte, en la que practicamos el cromatismo de esta escala bebop, mientras que el segundo círculo (de color verde) marca el acorde que usa todas las tensiones que podemos usar para este modo en esta posición:



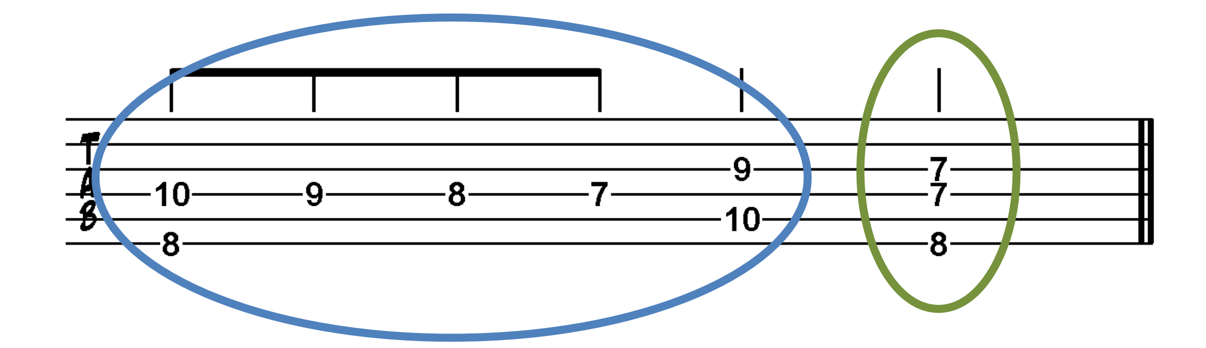
Así que primero usamos el recurso cromático de la escala bebop, y después hacemos un acorde *bastante loco*.

Fijémonos cuáles notas usa ese extraño acorde (el del círculo verde):



- En sexta cuerda, traste 8, está la nota-raíz.
- En cuarta cuerda, traste 7, está la 13na mayor. Esta es una tensión de reposo en el modo mixolidio.
- En tercera cuerda, también traste 7, está la 9na mayor. Esta es la única otra tensión disponible del modo mixolidio.

Perfecto, tenemos una tablatura que será una buena manera de practicar cromatismos y tensiones sobre las bases de acompañamiento:



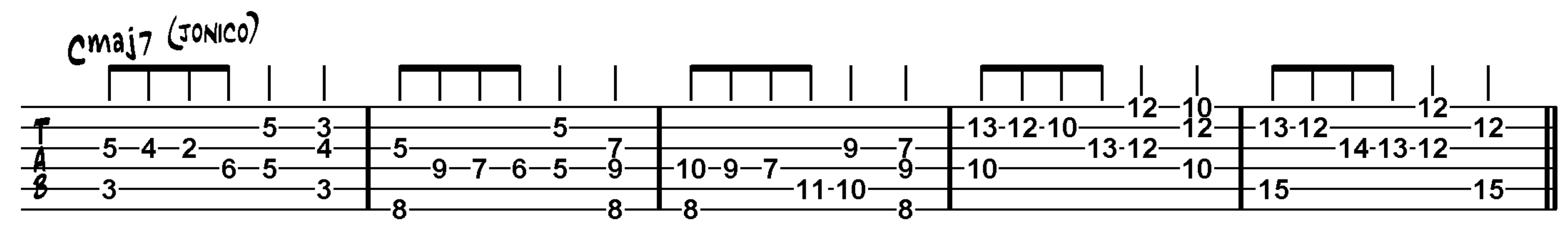
Por favor tocá esta tablatura y fijate cómo suena. No está mal, cierto?
La primera parte (círculo de color azul) presenta el acorde al oído, y la segunda parte (el círculo verde) muestra absolutamente todas las tensiones que el modo mixolidio soporta. Sabroso!

Practicando sobre "DO mayor"

En este audio de acompañamiento solo suena la nota-raíz, la 3era mayor y la 5ta justa. Por lo tanto es exclusivamente triádico, y podemos hacer que corresponda a cualquiera de los modos que provienen de la tríada mayor.

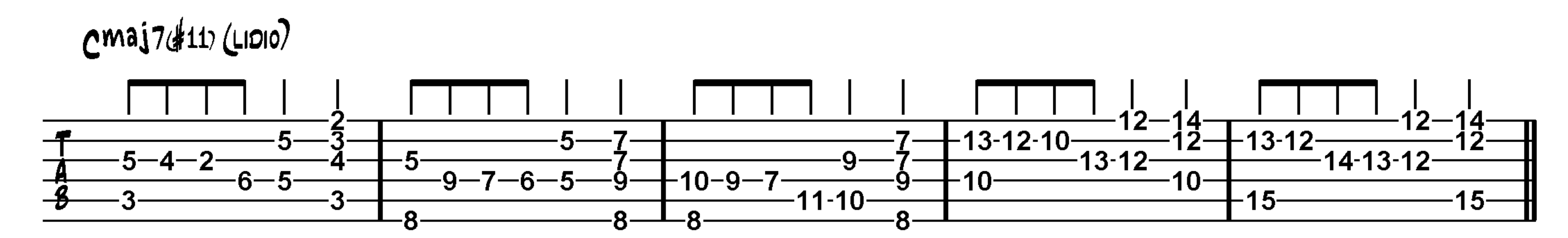
Como DO jónico bebop

Hacemos de cuenta que este audio funciona sobre un acorde Cmaj7 que es el 1er grado de la tonalidad de DO mayor.



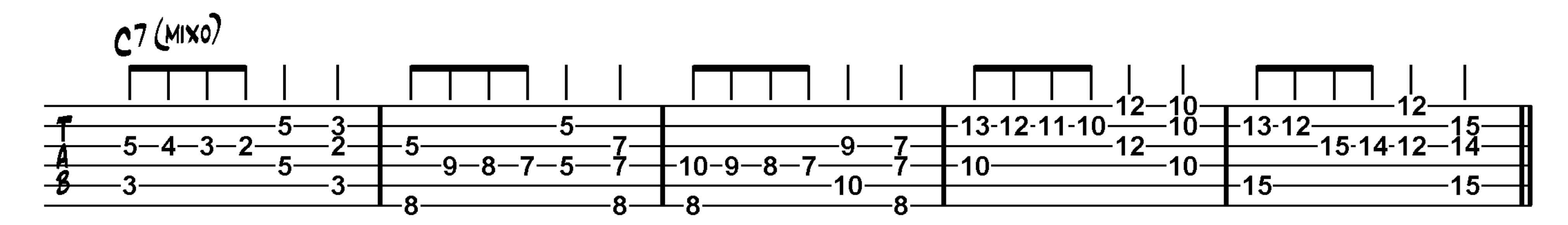
Como DO lidio bebop

Usando la 11na aumentada, de pronto este audio corresponde a un Cmaj7(#11), que podría ser el 4to grado de la tonalidad de SOL mayor.



Como DO mixolidio bebop

Como el bajo está tocando únicamente la tríada mayor, sin ningún tipo de séptima, también podemos hacer de cuenta que este acorde es un C7. Le correspondería el modo mixolidio, como si fuera el 5to grado de la tonalidad de FA mayor.



Te preguntarás… y acaso los modos mixo #11 y mixo b9#9b13 no vienen de una tríada mayor?
… entonces, por qué no los practicamos?

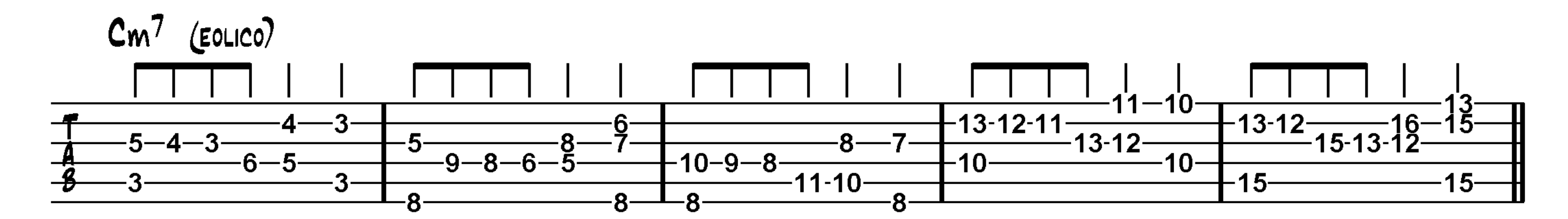
Es que estos modos son algo disonantes, pero esa disonancia funciona cuando el dominante resuelve al acorde que corresponde… por lo tanto, es mejor practicar estos modos en una progresión de acordes que efectivamente tenga esa resolución. Para eso tendremos que esperar a "segundo quinto primero a menor" y a los acordes de "Ojos de Otoño".

Practicando sobre "DO menor"

Esta base de DO menor puede ser usada para cualquiera de los modos menores que tengan 5ta justa… es decir, cualquier modo menor salvo el locrio (7mo grado de una tonalidad mayor). Veremos el modo eólico y el dórico, evitando el frigio; si quisieras practicarlo, adelante, pero mejor concentrarnos en los modos que resultan más habituales.

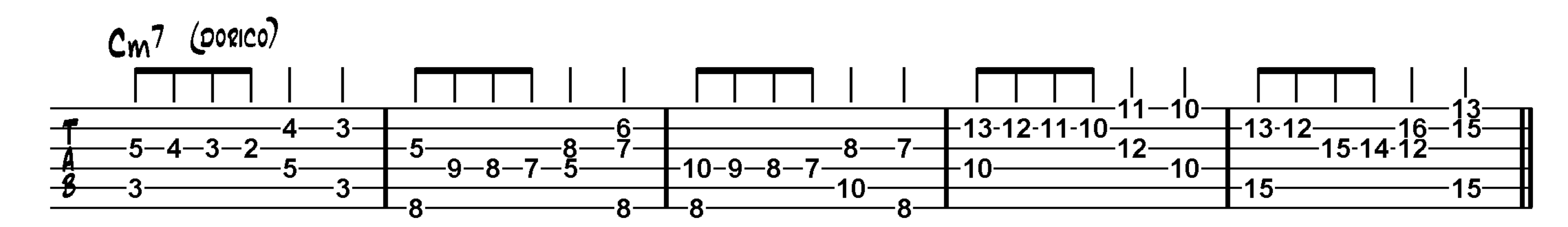
Como DO eólico bebop

Siendo que el modo eólico es "la escala menor más normal de todas", tiene sentido empezar con esta sonoridad. Un DO eólico correspondería al 6to grado de la tonalidad de MIb mayor.



Como DO dórico bebop

Otro modo menor muy utilizado es el dórico. De hecho, si un tema usa un acorde menor durante mucho tiempo (la típica situación de "hagamos una base en Dm y soleemos toda la noche"), lo más probable es que ese acorde utilice el modo dórico. Es un modo muy estable, lo cual resulta cómodo al oído para armonías que usan un acorde menor durante mucho tiempo (armonías estáticas, digamos).

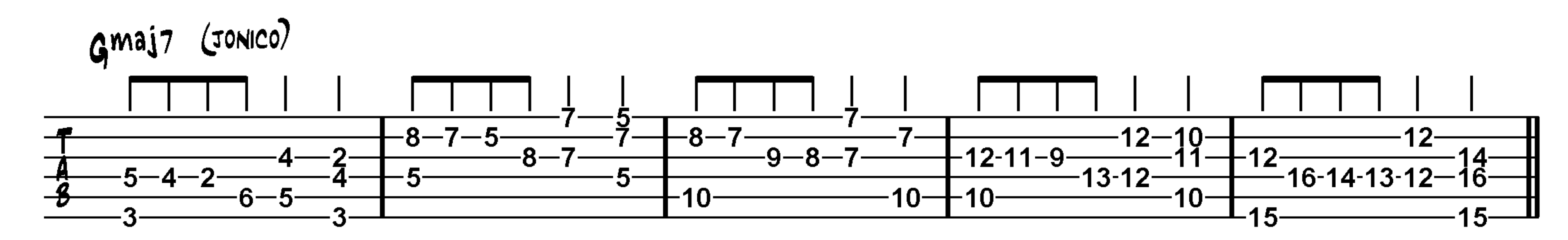


Practicando sobre "SOL mayor"

Vimos DO mayor, vimos DO menor… suficiente de DO, vamos a los acordes de SOL.

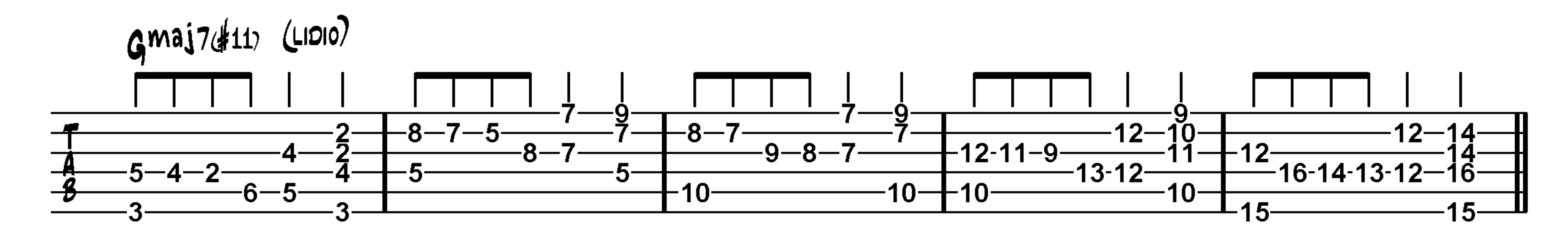
Como SOL jónico bebop

Practicando un Gmaj7 en modo jónico, que es primer grado de la tonalidad de SOL mayor.



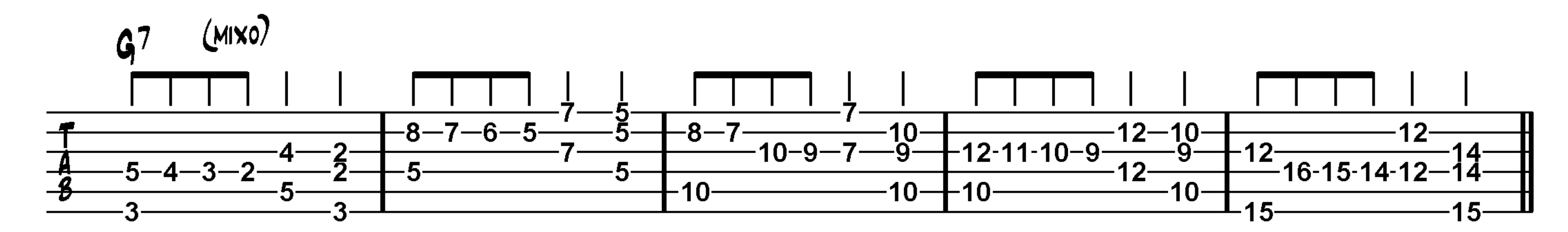
Como SOL lidio bebop

Si ahora este Gmaj7 fuera 4to grado de la tonalidad de RE mayor, llevaría 11na aumentada y le correspondería el modo lidio.



Como SOL mixolidio bebop

También podemos practicar acordes dominantes sobre este audio. Un G7 sería 5to grado de la tonalidad de DO mayor, y llevaría el bluesero modo mixolidio.



Al igual que hablamos antes,

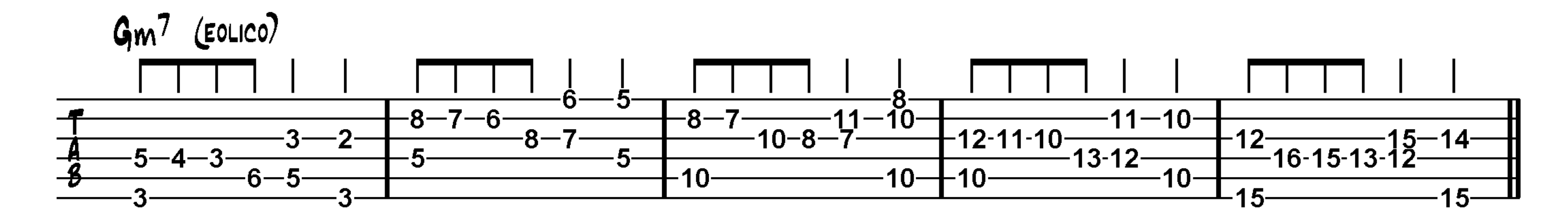
para practicar los otros dos modos derivados del mixolidio (mixo #11 y mixo b9#9b13) conviene tener una progresión de acordes en la que el dominante resuelva al acorde hacia el que está yendo.

Practicando sobre "SOL menor"

El bajo que escuchás en esta base solo toca nota-raíz, 3era menor, 5ta justa y 7ma menor. Estas son notas comunes a todos los modos menores (salvo el locrio, que siempre queda solito), así que podemos usar esta base para practicar todos los modos menores que tienen 5ta justa.

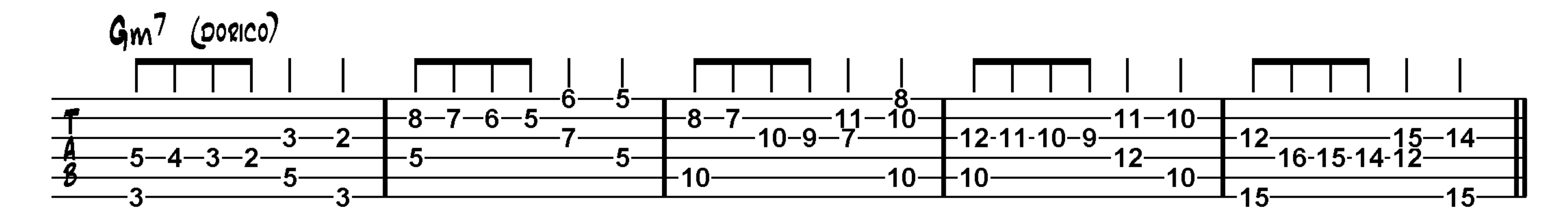
Como SOL eólico bebop

Este modo es "la escala menor hecha y derecha". Corresponde al 6to grado de la tonalidad de SIb mayor.



Como SOL dórico bebop

El modo dórico, que tan bien nos resulta sobre armonías estáticas, correspondería en este caso al 2do grado de la tonalidad de FA mayor.



Si tenés ganas podrías también practicar el modo frigio pero, la verdad sea dicha, es un modo menor mucho menos usado que el eólico y el dórico.

Practicando sobre "II-V-I a DO mayor"

El "segundo quinto primero", ladrillo primordial de la armonía (sobre todo en el jazz), corresponde al modo dórico seguido por el modo mixolidio y por último el modo jónico. En este caso serían 2do, 5to y 1er grado de la tonalidad de DO mayor.

Dm7 G7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7

Dm7 G7 Cmaj7

Practicando sobre “II-V-I a DO menor”

Llamamos “segundo quinto primero a menor” a esa manera de llegar a un acorde menor, que en realidad corresponde a los modos locrio, mixo b9#9b13 y eólico; el análisis sería “7mo grado, dominante del 6to grado y 6to grado”, todo en la tonalidad de MIb mayor para este caso. Verás/escucharás que en el G7(b9) estaremos haciendo, en el último tiempo, nota-raíz más 9na menor... claramente disonante, pero practicar estas dos notas es clave para después hacer cosas entretenidas que –te lo prometo- sonarán mucho más fluidas.

Dm7(b5) G7(b9) Cm7

Dm7(b5) G7(b9) Cm7

Dm7(b5) G7(b9) Cm7

Dm7(b5) G7(b9) Cm7

Dm7(b5) G7(b9) Cm7

Practicando sobre "II-V-I a SOL mayor"

Lo mismo que hicimos para DO, pero ahora en SOL. Los modos serían dórico, mixo y jónico.

Am7 D7 Gmaj7

Am7 D7 Gmaj7

Am7 D7 Gmaj7

Am7 D7 Gmaj7

Am7 D7 Gmaj7

Practicando sobre "II-V-I a SOL menor"

Aunque estos acordes sean "7mo grado, dominante del 6to grado y 6to grado" de la tonalidad de SIb mayor, igualmente les llamamos "segundo quinto primero a SOL menor"… es una manera de decir que el Am7(b5) es algo así como un segundo grado de la tonalidad de SOL menor, y que D7(b9) es algo así como un quinto grado de la tonalidad de SOL menor. En fin, lo importante es ver que es una estructura de acordes que forma un conjunto, y que lleva a un acorde menor.

Practicando sobre "Blues mayor en LA"

Allá hace tiempo, muchas páginas atrás, vimos que el blues mayor es una especie de excepción a la manera tradicional de hacer análisis. La conclusión a la que llegamos es que los tres acordes del blues llevan todos modo mixolidio, aunque no necesariamente actúen como 5to grado de una tonalidad mayor.

Primera manera:

Segunda manera:

A7 | D7 | A7 | %

D7 | % | A7 | %

E7 | D7 | A7 | E7

Tercera manera:

```
   A7                  D7                     A7
e|-----------9--7-|-------------------|-----------9--7-|----|
B|10-9--8--7----7-|---------------7---|10-9--8--7----7-|----|
G|-----------9----|7--------------9---|-----------9----| %  |
D|7-------------7-|---11-10-9--7--9---|7-------------7-|----|
A|----------------|-------------------|----------------|----|
E|----------------|10-------------10--|----------------|----|

   D7                                        A7
e|-------------------|----|-----------9--7-|----|
B|---------------7---|----|10-9--8--7----7-|----|
G|7--------------9---| %  |-----------9----| %  |
D|---11-10-9--7--9---|----|7-------------7-|----|
A|-------------------|----|----------------|----|
E|10-------------10--|----|----------------|----|

   E7                 D7                    A7                 E7
e|----------------|-------------------|-----------9--7-|----------------||
B|-----------9--7-|---------------7---|10-9--8--7----7-|-----------9--7-||
G|9--8--7--6----6-|7--------------9---|-----------9----|9--8--7--6----6-||
D|-----------9----|---11-10-9--7--9---|7-------------7-|-----------9----||
A|7-------------7-|-------------------|----------------|7-------------7-||
E|----------------|10-------------10--|----------------|----------------||
```

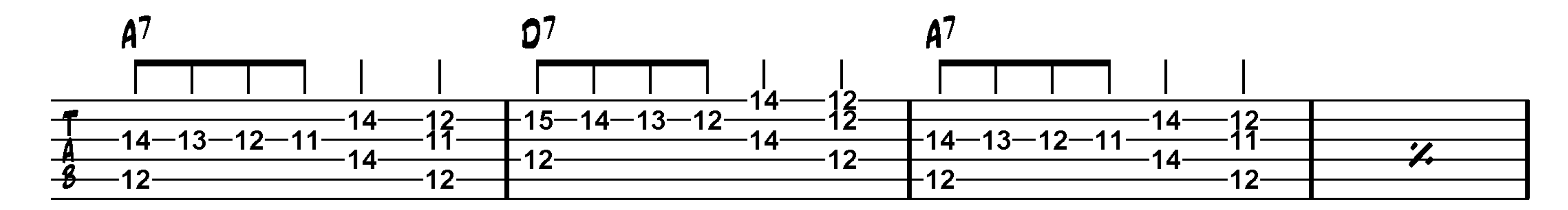
Cuarta manera:

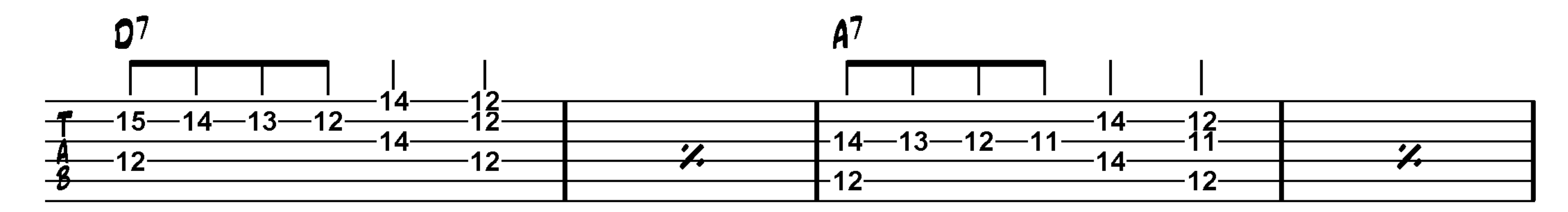
```
  A7                D7                A7                %
e|------------9----|-----------------|------------9----|-----------------|
B|10-9-----------12|-----------------|10-9-----------12|-----------------|
G|------12-11-9--11|------------11-9-|------12-11-9--11|-----------------|
D|-----------------|12-11-10-9-----9-|-----------------|--------%--------|
A|12-------------12|------------12---|12-------------12|-----------------|
E|-----------------|10-------------10|-----------------|-----------------|

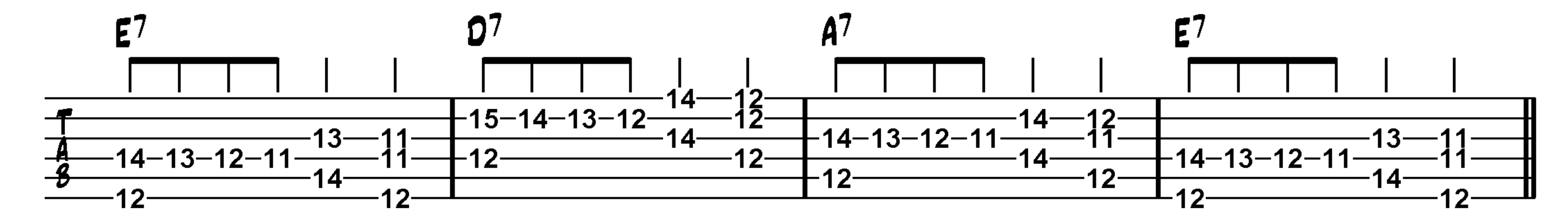
  D7                %                 A7                %
e|-----------------|-----------------|------------9----|-----------------|
B|-----------------|-----------------|10-9-----------12|-----------------|
G|------------11-9-|-----------------|------12-11-9--11|-----------------|
D|12-11-10-9-----9-|--------%--------|-----------------|--------%--------|
A|------------12---|-----------------|12-------------12|-----------------|
E|10-------------10|-----------------|-----------------|-----------------|

  E7                D7                A7                E7
e|-----------------|-----------------|------------9----|-----------------||
B|------------9----|-----------------|10-9-----------12|------------9----||
G|9--------------11|------------11-9-|------12-11-9--11|9--------------11||
D|---13-12-11-9--11|12-11-10-9-----9-|-----------------|---13-12-11-9--11||
A|-----------------|------------12---|12-------------12|-----------------||
E|12-------------12|10-------------10|-----------------|12-------------12||
```

Quinta manera:







Practicando sobre "Blues menor en LA"

La progresión de acordes que usamos sobre este blues menor está enteramente en la tonalidad de DO mayor, y por lo tanto el Am7 lleva modo eólico (6to grado), el Dm7 tiene modo dórico (2do grado), el Bm7(b5) usa modo locrio (7mo grado) y el E7(b9) lleva modo mixo b9#9b13 (dominante secundario que domina al 6to grado de la tonalidad).

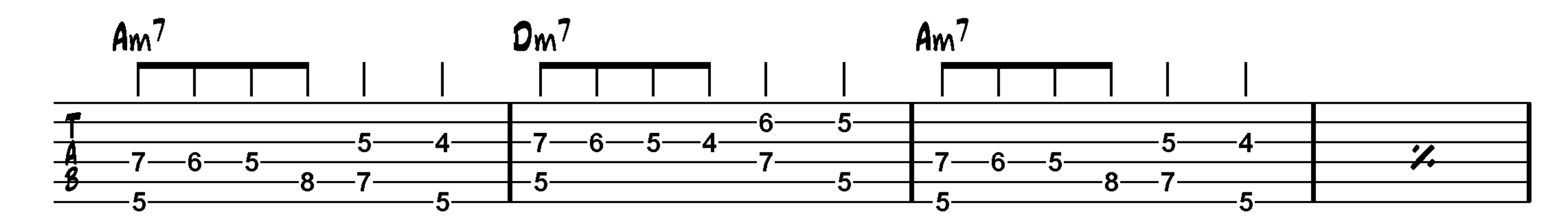
Primera manera:

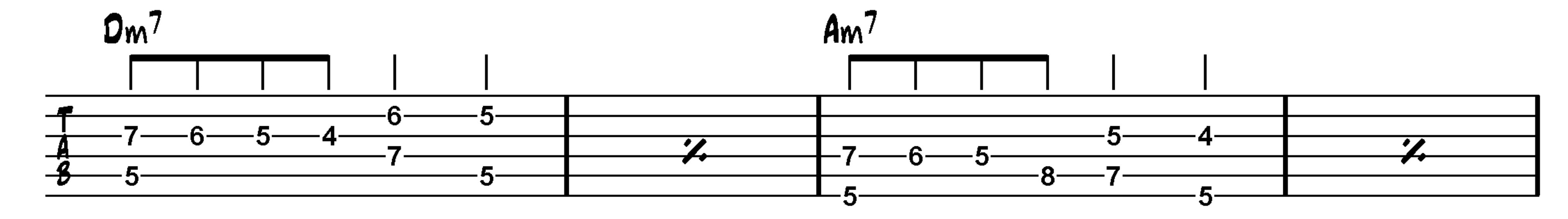
Am7 Dm7 Am7

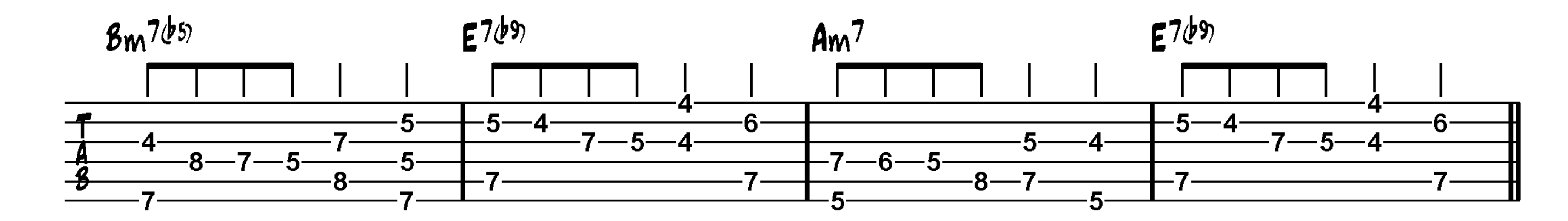
Dm7 Am7

Bm7(b5) E7(b9) Am7 E7(b9)

Segunda manera:







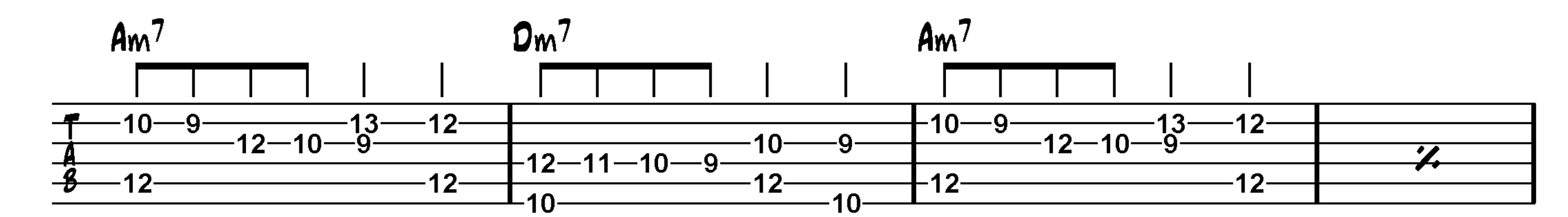
Tercera manera:

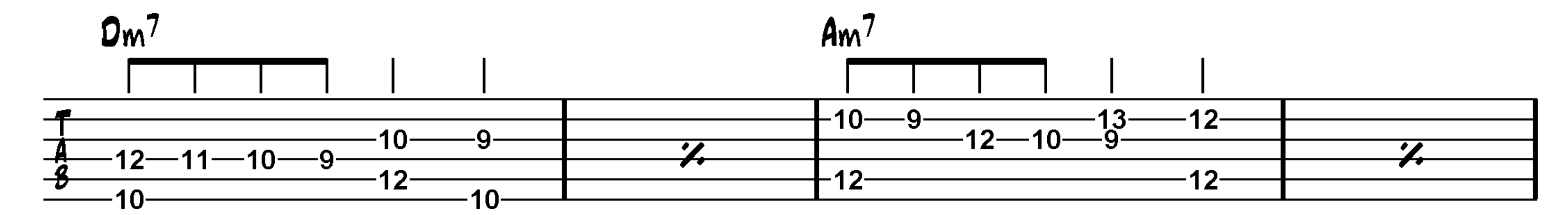
Am7 | Dm7 | Am7 | %

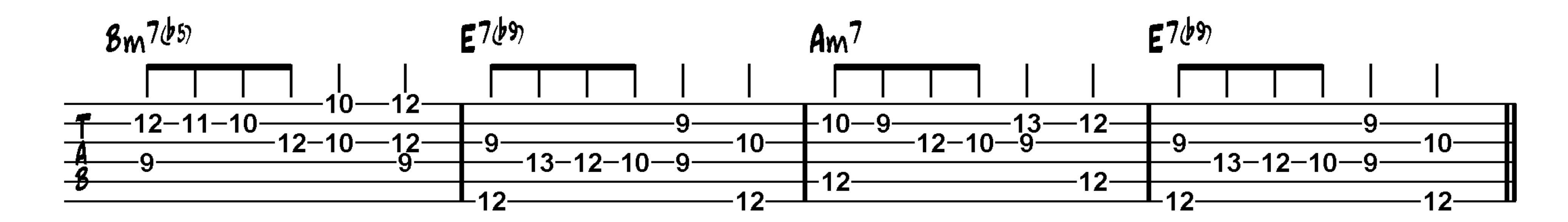
Dm7 | % | Am7 | %

Bm7(b5) | E7(b9) | Am7 | E7(b9)

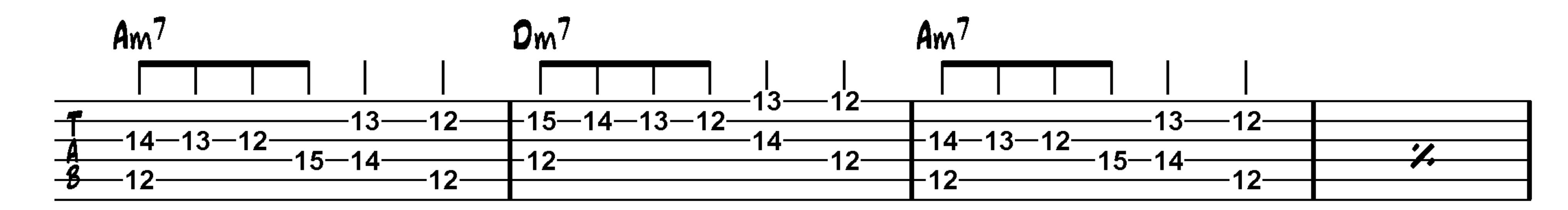
Cuarta manera:

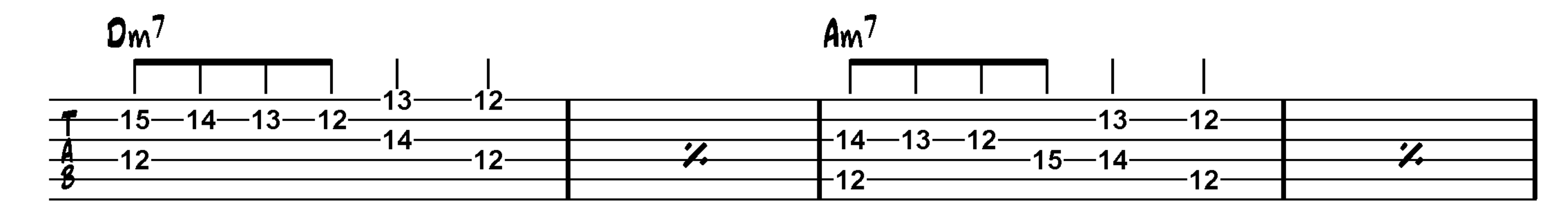


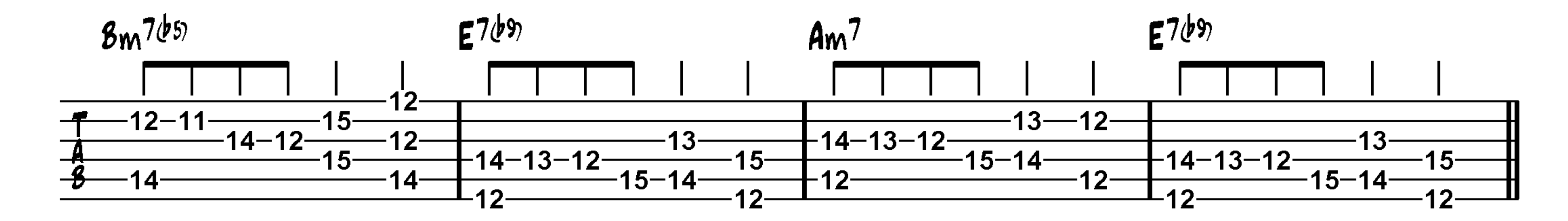




Quinta manera:







Practicando sobre "Ojos de Otoño"

Antes de zambullirnos a esta armonía, creo que está bueno repasar los modos que estaremos usando:

- El Am7 es modo dórico, como 2do grado de la tonalidad de SOL mayor.
- El D7 es modo mixolidio, como 5to grado de la tonalidad de SOL mayor.
- El Gmaj7 es modo jónico, y no hace falta decir que es el 1er grado de la tonalidad de –obviamente- SOL mayor.
- El Cmaj7 lleva modo lidio, como 4to grado de la tonalidad.
- El F#m7(b5) tiene modo locrio, ya que es el 7mo grado de la tonalidad.
- El B7(b9) usa modo mixo b9#9b13, y es un dominante secundario que domina al Em7 que viene a continuación.
- El Em7 lleva modo eólico, y es 6to grado de la tonalidad de SOL mayor sobre la cual está casi todo el tema.

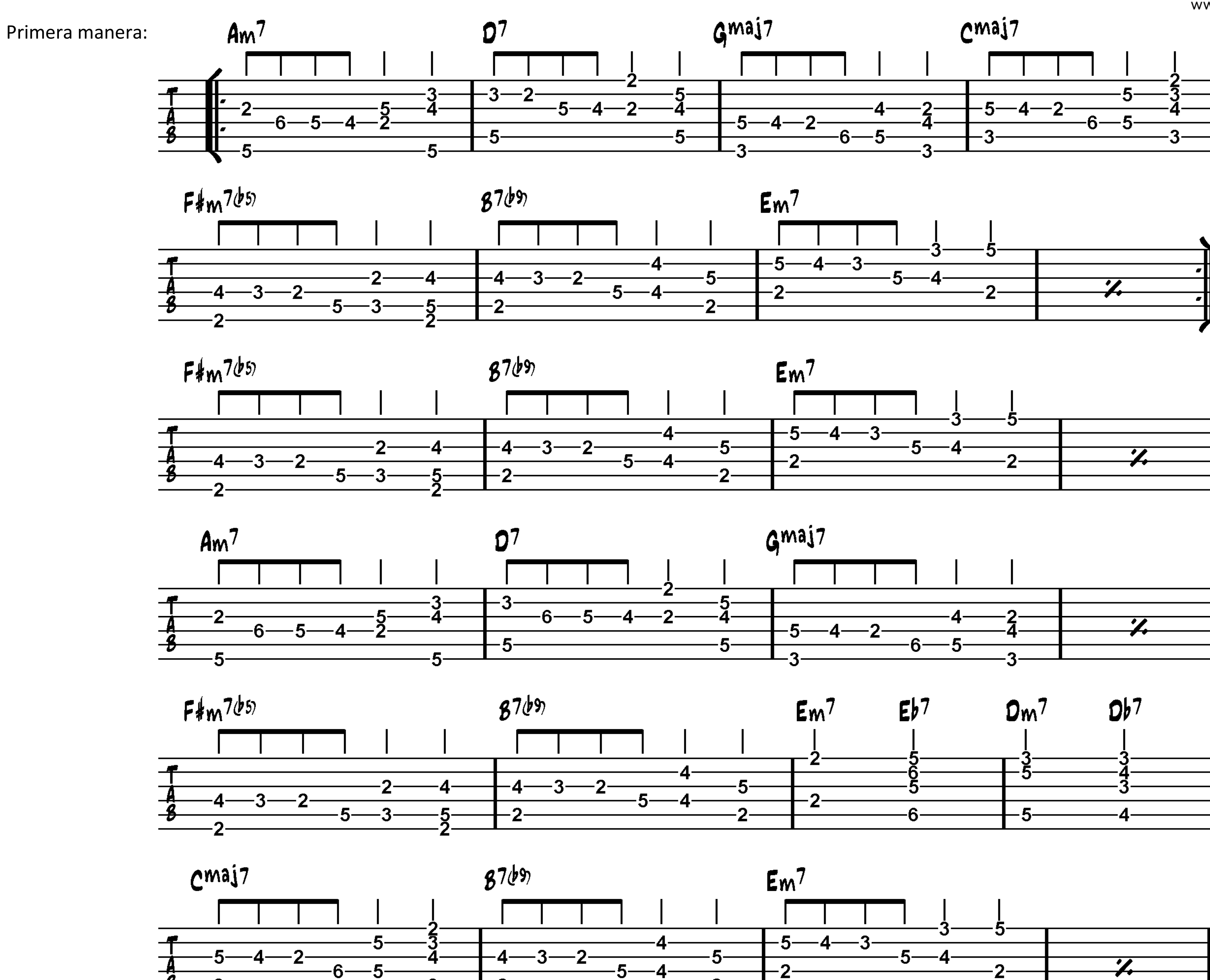
Solo resta hablar de unos acordes más:

- El Eb7, del anteúltimo renglón, es un dominante sustituto que domina al Dm7. Como dominante sustituto sería algo similar a un A7, ya que ambos acordes dominan al Dm7. Usa entonces el modo mixo #11.
- El Dm7 es el segundo grado de una escurridiza tonalidad de DO mayor que se asoma en el último compás del anteúltimo renglón. Por lo tanto lleva el modo dórico, como 2do grado de la tonalidad de DO mayor.
- Con el Db7 pasa algo similar al Eb7… es un dominante sustituto que domina al Cmaj7, y que sería comparable con un G7. Al ser un dominante que resuelve medio tono hacia abajo, lleva modo mixo #11.

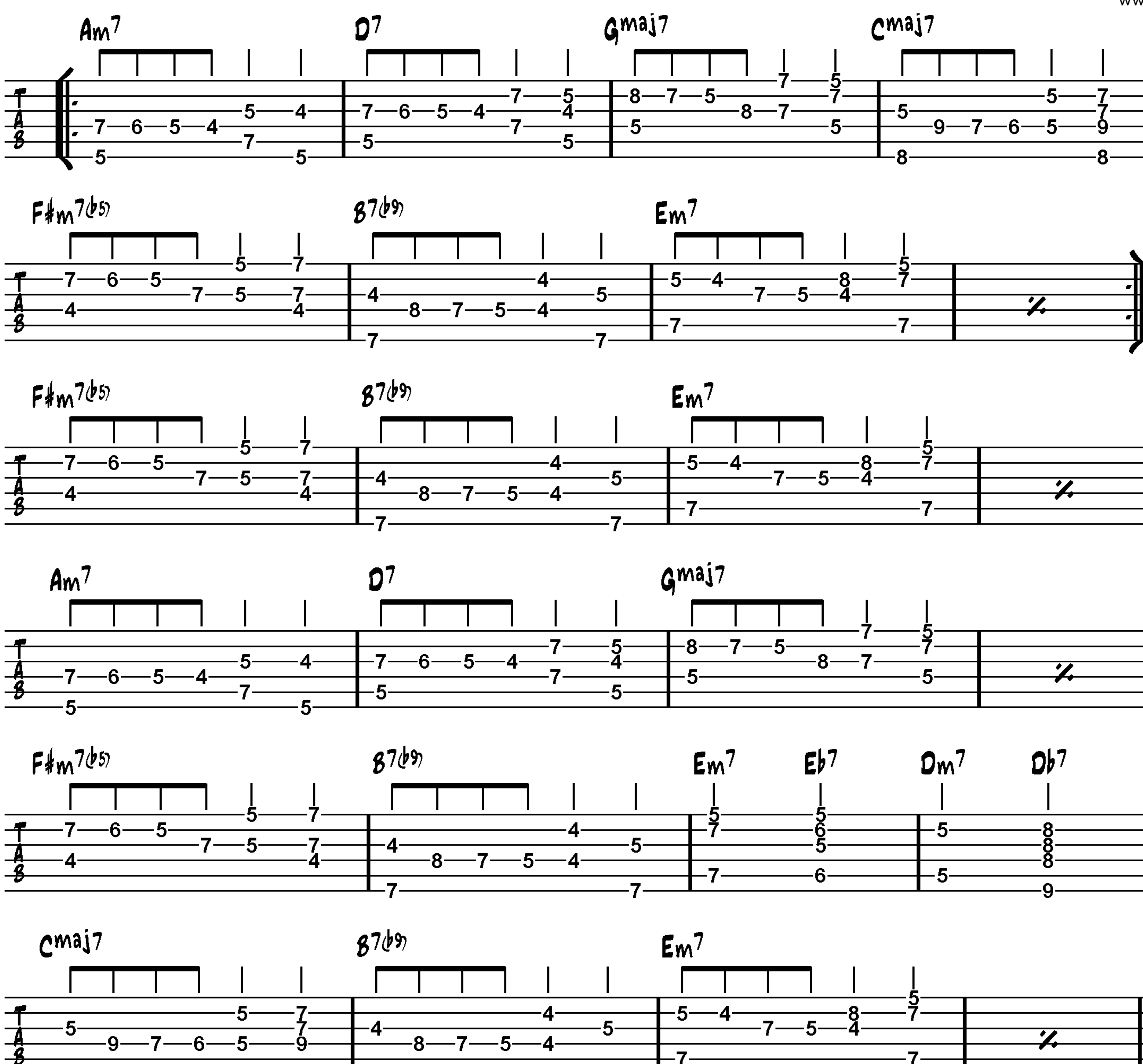
Cualquier duda, haríamos bien en darle una releída a la sección de "Análisis de Ojos de Otoño".

Tenemos cinco maneras de tocar esta progresión,
correspondientes a las cinco posiciones que vemos sobre el mango de la guitarra. Habrá que arremangarse!

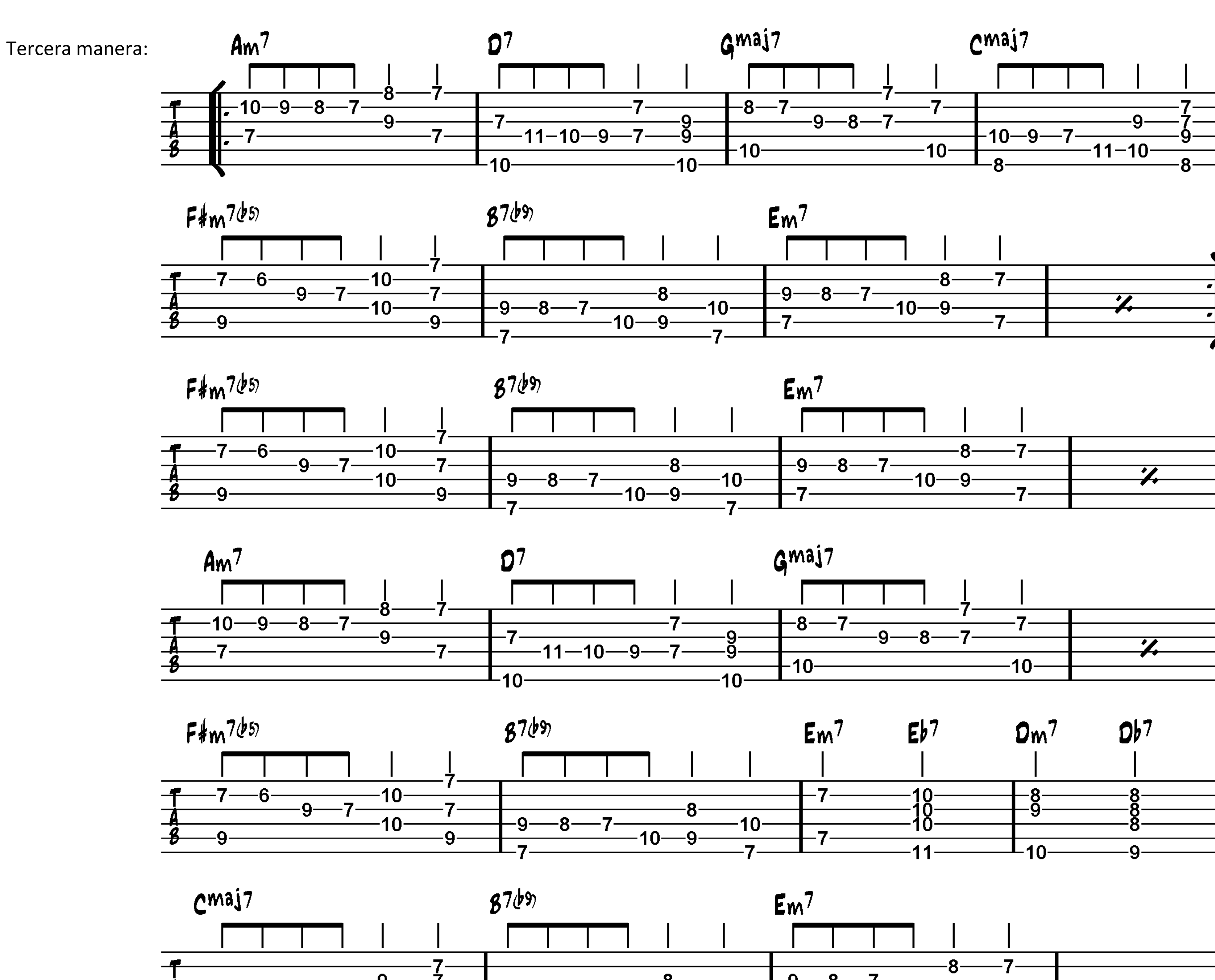
Primera manera:



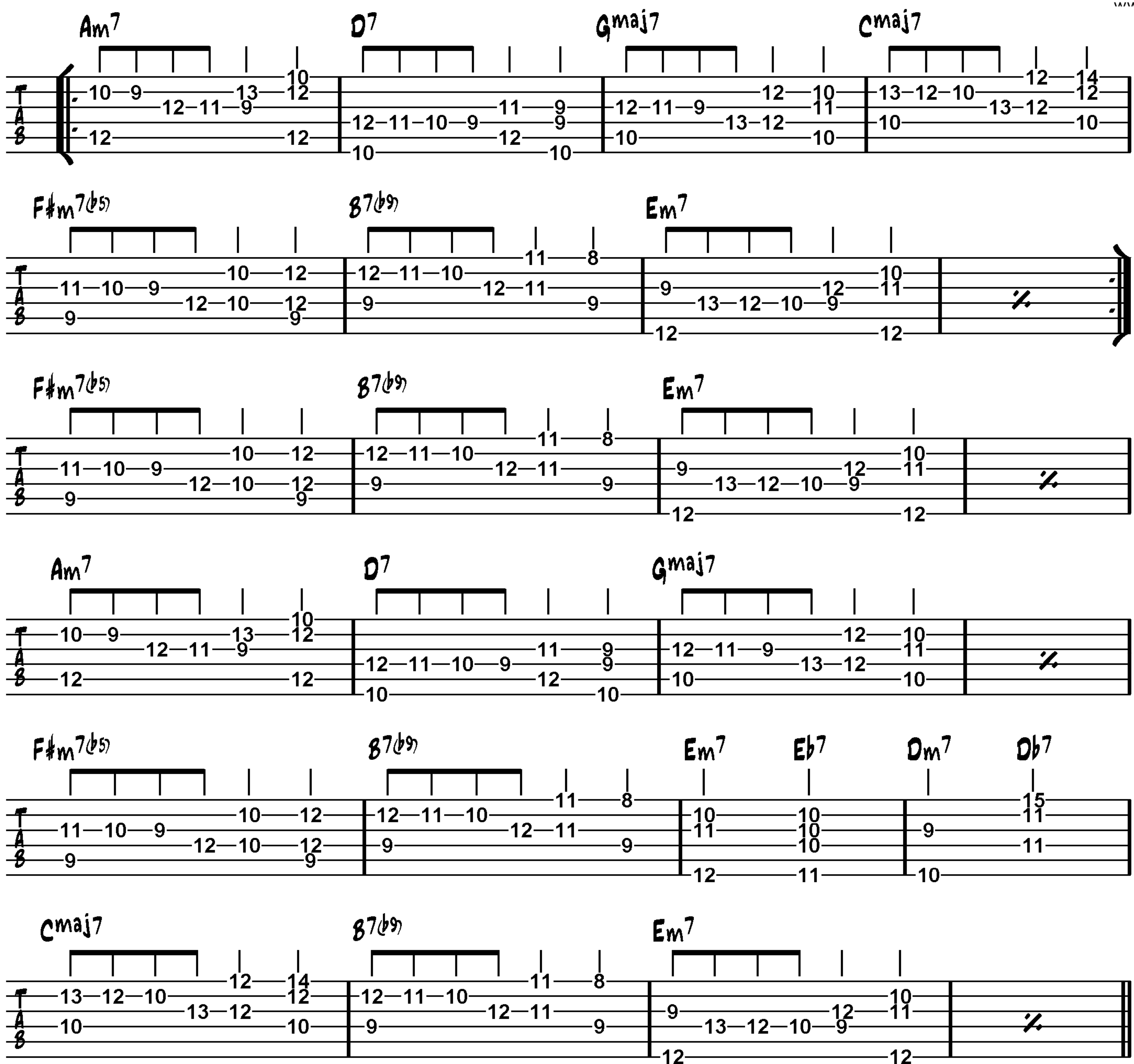
Segunda manera:



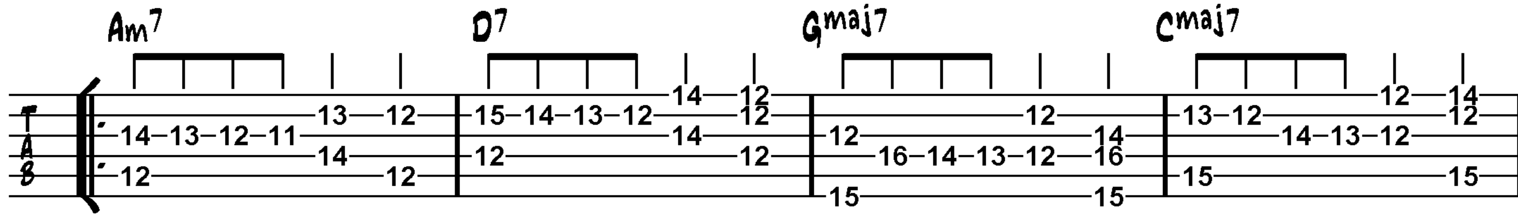
Tercera manera:

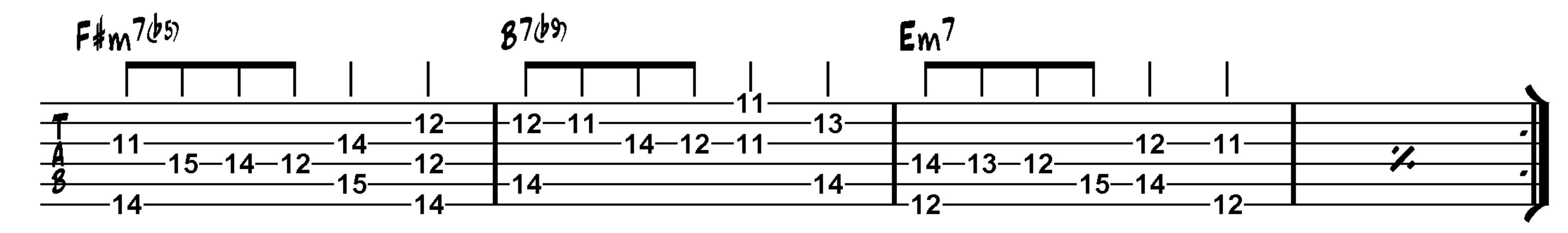


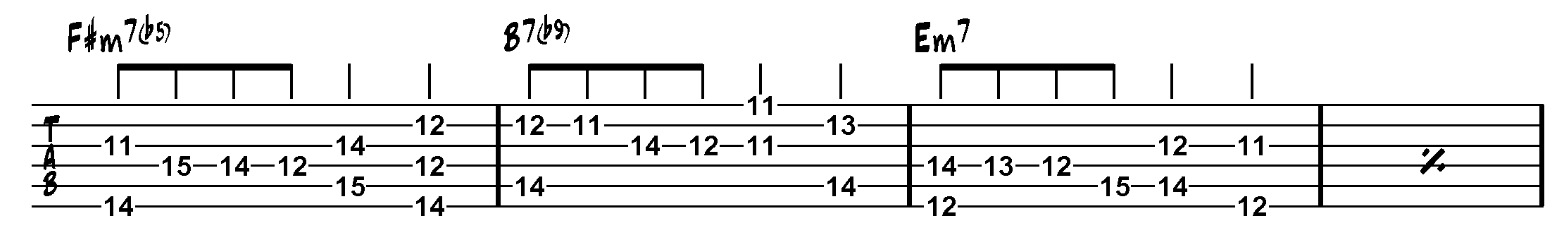
Cuarta manera:

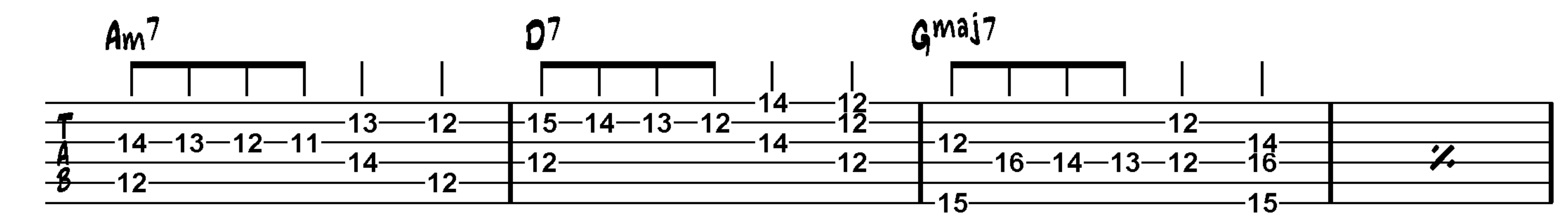




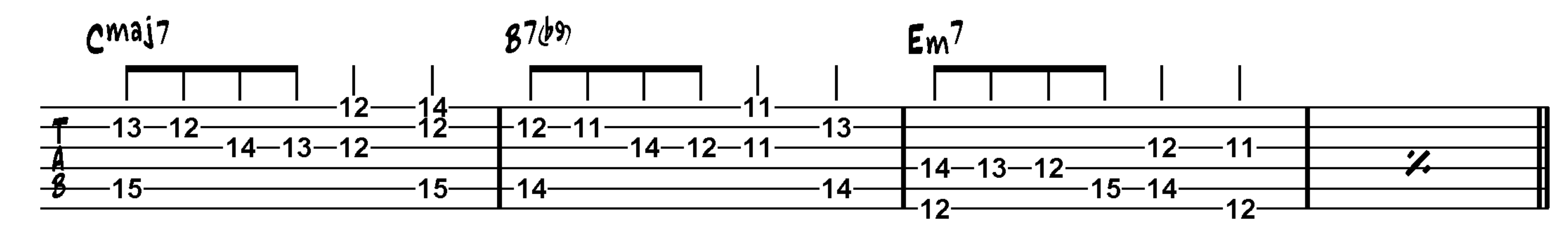








F#m7(b5) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7



Señoras y señores,
hemos completado la anteúltima capa de este libro.

Más allá de que aprovechamos la oportunidad para seguir practicando las tensiones de cada modo, lo principal que hicimos fue agregar una nota cromática. Una nota roja a cada uno de los diagramas.

Tuvimos la **Nota-raíz**,
después **Nota-raíz + 3era**,
para sumar la 5ta en la **Tríada**
y llegada la 7ma (o la 6ta en los maj7), arribamos a la **Cuatríada**.

Sumamos una tensión de reposo para tener las **Pentatónicas**,
para invitar a nuevas tensiones de reposo y algunas de paso en **Los Modos**,
y ahora una nota cromática extra completa las **Escalas Bebop**.

Habrás notado que hay una diferencia entre las tensiones de paso y el cromatismo de las Escalas Bebop.
Una tensión de paso es una nota de la escala, que podemos tocar en cualquier momento siempre y cuando le estemos dando importancia a las notas que definen cada acorde de la armonía. Mientras tanto, los cromatismos se comportan distinto… son notas que no corresponden a la tonalidad, y que funcionan exclusivamente yendo *a la nota que tienen al lado*. Una nota cromática puede subir un semitono o bajar un semitono, pero nunca –más bien *caaasi* nunca- está seguida de un salto.

Un cromatismo lleva casi siempre a una nota que tiene al lado.
En las Escalas Bebop sumamos uno de estos cromatismos y llegamos a tener escalas de 8 notas. Eso significa que tan solo agregando 4 nuevas notas estaremos tocando 12 notas sobre cada acorde, habiendo llegado entonces al manantial primordial del cual brotan todas las escalas. El origen, la madre, el infinito y el cero sucediendo al mismo tiempo.

Con ustedes, el último paso del camino de Armonía en Capas: La Escala Cromática.



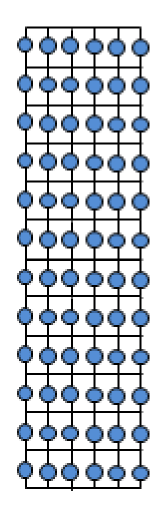
OCTAVA CAPA:

ESCALA CROMÁTICA

"Eso no es bailar, eso es caer con elegancia!"
El arte de las notas periféricas.

Introducción

El siguiente gráfico incluye la escala cromática para cualquiera de los 21 modos en las 5 posiciones principales, dentro de los primeros 12 trastes de la guitarra:



Ahí está todo.
Todas las tríadas, las cuatríadas, las pentatónicas, los modos, las escalas bebop…
de los maj7, de los 7, de los m7, de los m7(b5), lo que se te ocurra.

Así que, bueno, buscá lo que te interese y mucha suerte con eso.

Eso concluye con el libro Armonía en Capas.
Gracias por todo.

Un abrazo, saludos a la familia, en caso de dudas andá al estribillo y muy rico todo.

… no te la creíste, cierto?

Aunque por supuesto lo de recién lo dije en chiste, es una de esas cosas que por un lado son muy ciertas pero por otro lado son completamente inútiles. Como alguien que estando perdido pregunta “dónde estoy?” y el otro le responde “estás acá”. Muy cierto, pero profundamente inútil.

Esta es la capa número 8.

Y si agarrás el número 8 y lo ponés de costado, qué te queda?

∞

El símbolo de infinito. Lo cual es el número aproximado -un poco menos, un poco más- de diagramas que podríamos hacer para la Escala Cromática. Por lo tanto en esta capa haremos algo radicalmente distinto a lo que veníamos haciendo.

Plantearemos el concepto, haremos algunos ejemplos,
y dejaremos abiertas las muchísimas maneras de que puedas llevar esto a la práctica.

Pero antes de pasar a estos ejemplos, aprovechemos para recapitular el camino hecho hasta ahora.

“Oh, mi dios, está lleno de cromatismos!”[29]

Solo existen –al menos en nuestra cultura- 12 notas: 7 notas naturales (DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI) y 5 notas *alteradas* (DO#, RE#, FA#, SOL#, LA#, que también podríamos llamar REb, MIb, SOLb, LAb, SIb).

La capa de Modos fueron escalas de 7 notas (con excepción del modo mixo b9#b9b13, que siempre le gusta figurar así que tiene una nota más que sus compañeros). Después sumamos una nota cromática para formar escalas Bebop de 8 notas (con excepción del mixo b9#b9b13, que tiene 9 notas).

Entonces si las Escala Bebop tienen básicamente 8 notas, solo falta agregar 4 notas y estaremos cumpliendo lo que era nuestro propósito al empezar el libro:
Tocar cualquier nota sobre cualquier acorde, pero ordenadas según el orden de probabilidad de que la nota no apeste.

Completando el círculo

Siendo que estamos a punto de terminar el camino desde “la escala de una nota”, hasta “la escala de todas las notas”, quizás sea interesante representar esta evolución de una manera nueva… por ejemplo, tomar el modo jónico (1er grado de una tonalidad mayor), y diagramar la evolución capa-por-capa en forma de círculo, en el que ir “en sentido horario” sea avanzar hacia una nota más aguda.

Diagramar las capas en forma de círculo…?
Veamos cómo luce eso!

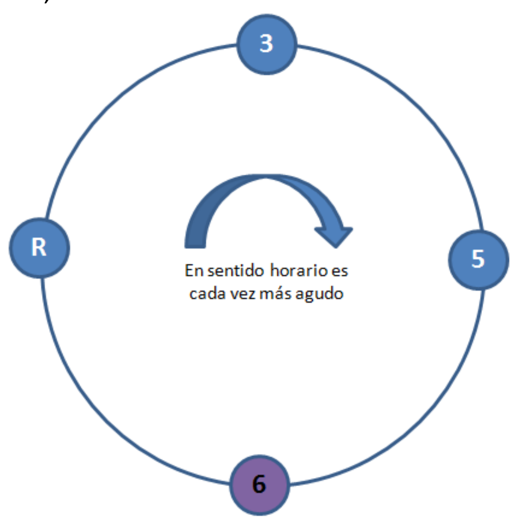
[29] Dato nerd: Viste la película “2001: Odisea del Espacio”? Este título es un pequeño homenaje a una frase que dicen ahí.

La tríada del modo jónico podría lucir así:



Si empezás en la nota-raíz, sobre el lado izquierdo, avanzás hacia la 3era mayor y luego a la 5ta justa.

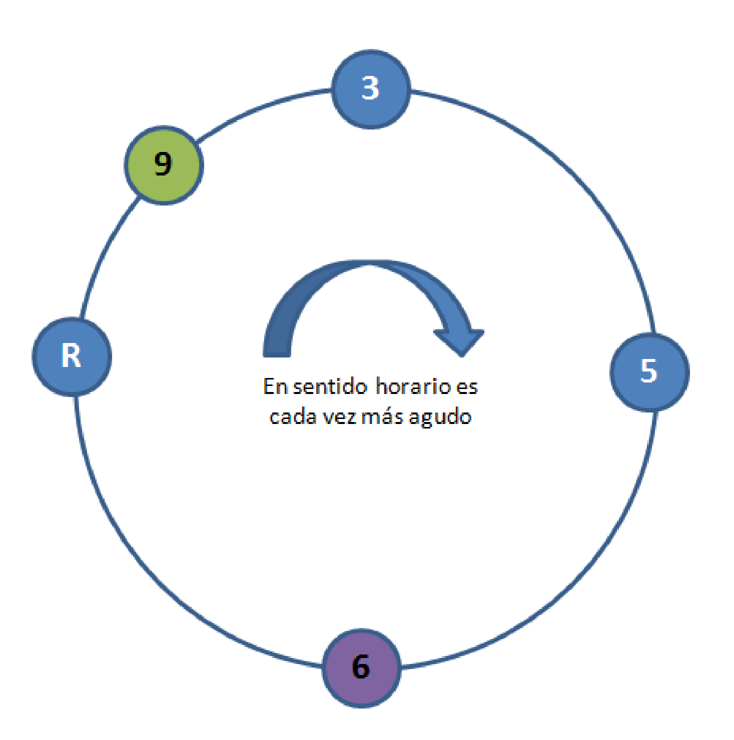
Al sumarle la 7ma, que como es un acorde maj7 usaremos la 6ta, luce así:



Partiendo de la nota-raíz, tenés 3era mayor, 5ta justa y 6ta mayor; todo correspondiente al modo jónico.

Se entiende el tipo de gráfico, cierto?
La idea es mostrar cómo la escala va agregando notas al círculo ya que, en definitiva, las notas son pasos intermedios para llegar de una nota-raíz a la próxima nota-raíz. En la tríada hacías nota-raíz, 3era mayor, 5ta justa y ya estabas nuevamente en la nota-raíz. Al agregar la 6ta, tenés un paso más: nota-raíz, 3era mayor, 5ta justa, 6ta mayor y recién ahí llegás a la nota-raíz de una octava superior.

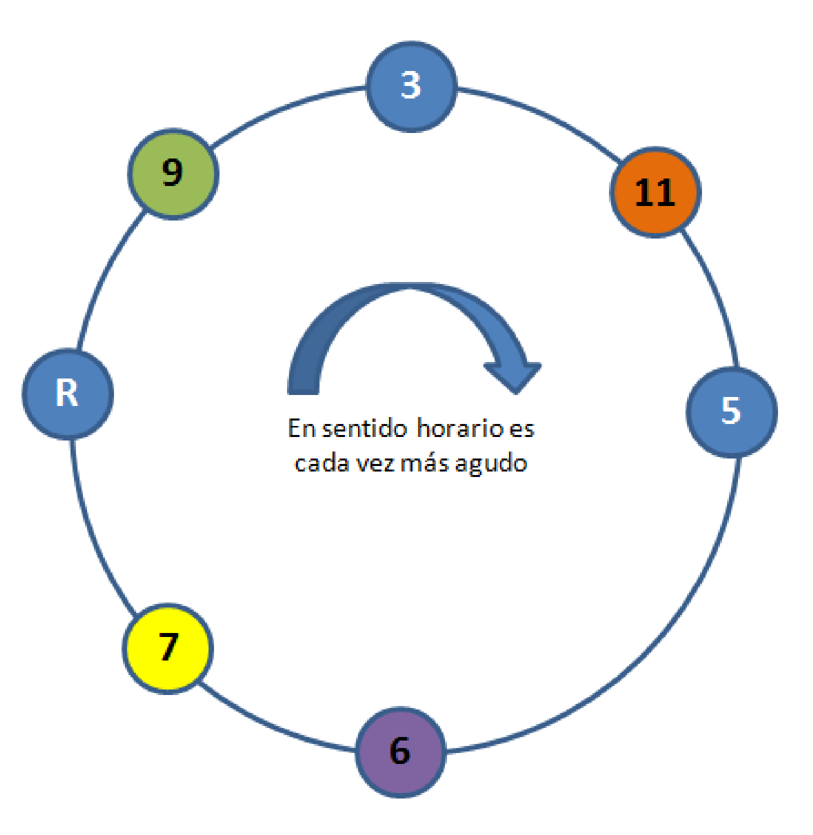
Pues bien… la próxima nota es la 9na que, como tensión básica de los acordes mayores, forma la escala Pentatónica mayor:



La 9na mayor es una nota que está entre medio de la nota-raíz y la 3era mayor.
Sin embargo, no estoy poniendo las notas en base a su distancia interválica real… por lo tanto este es un "mapa que no está a escala", solo a fines ilustrativos.

Faltan dos notas que hacen, por fin, al modo jónico.

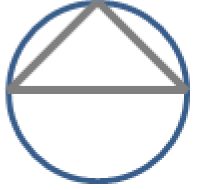
Ya teniendo la 11na justa y la 7ma mayor, el modo jónico está completo:



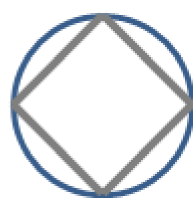
Saliendo de la nota-raíz pasás por la 9na mayor y de ahí a la 3era mayor; después la 11na justa, la 5ta justa, directo a la 6ta mayor y, no sin antes visitar a la 7ma mayor, estás nuevamente en la nota-raíz.

Habrás visto que el círculo se va completando de forma muy interesante:

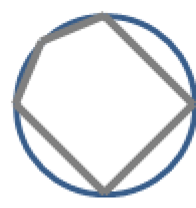
- La tríada formó un triángulo en la parte de arriba del círculo.



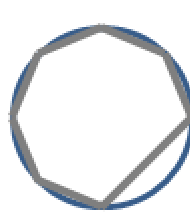
- Con la cuatríada se formó un rombo.



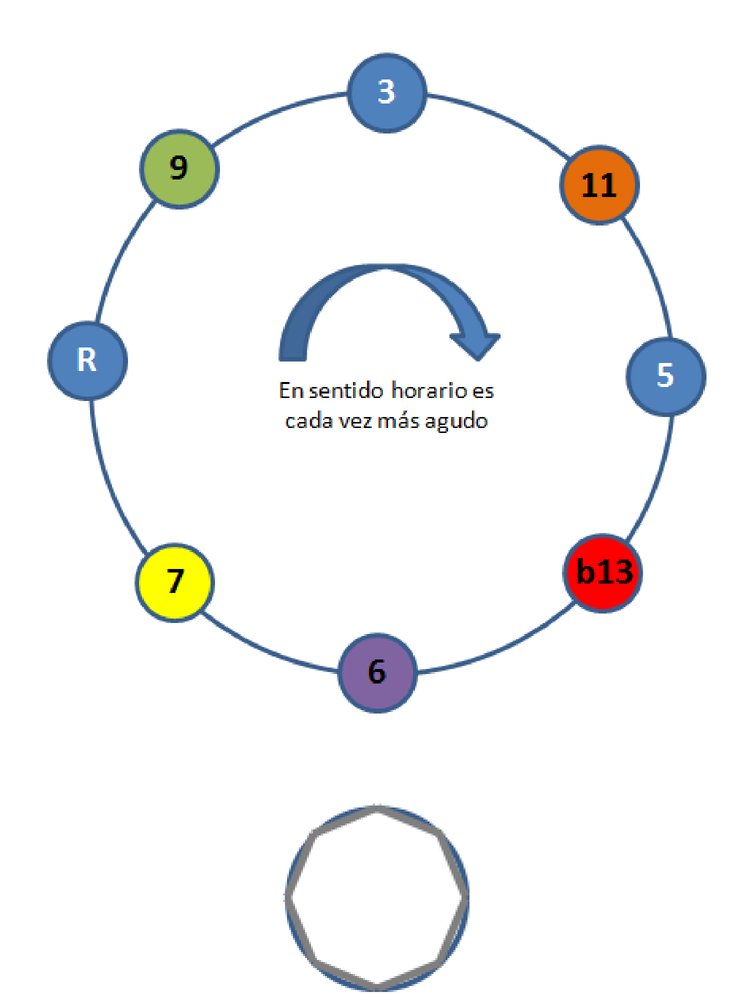
- Con la pentatónica el rombo "saco un hombro" para incluir a la primera tensión.



- Y los modos hacen que estas líneas se asemejen al círculo:



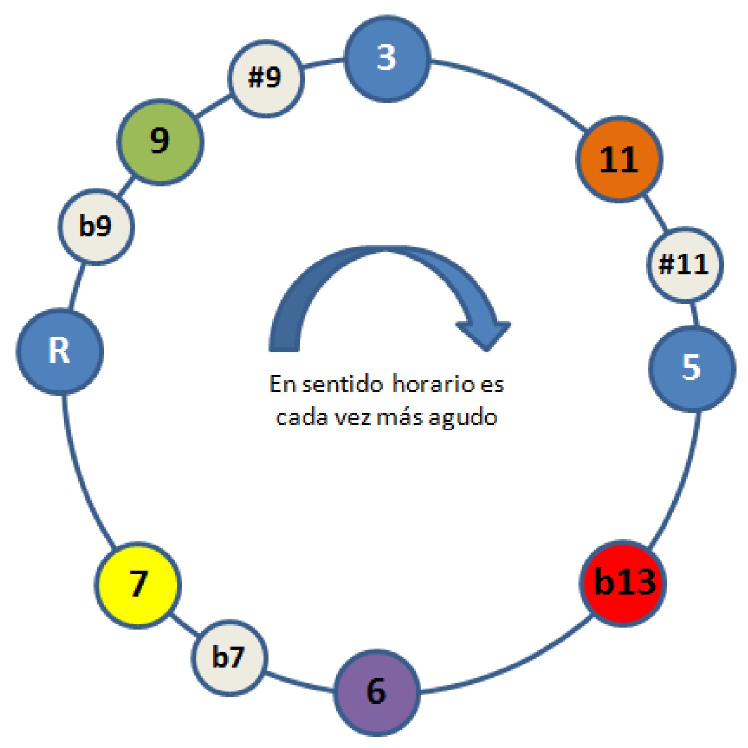
Resulta evidente que hay una esquina que quedó solita y, al agregar la nota cromática que forma las Escalas Bebop, increíblemente es el lugar en el que se ubica la nueva nota: justo en la esquina de abajo a la derecha:



Y nuestro círculo ahora luce así:

No quiero ponerme muy "Código DaVinci" al respecto, pero es realmente llamativo que cuando ponemos los sonidos en forma de gráfico, generalmente lo que suena bien a nuestros oídos también luce lógico para nuestros ojos. Ojalá el diapasón de la guitarra fuera circular, simplificaría mucho las cosas!!

Ahora faltan agregar los 4 cromatismos que completarían la Escala Cromática de este modo jónico.
Le quitan un poco la belleza matemática al círculo que vimos recién pero, como no somos solo números, las notas cromáticas contribuyen a la "suciedad humana" que siempre hace falta:



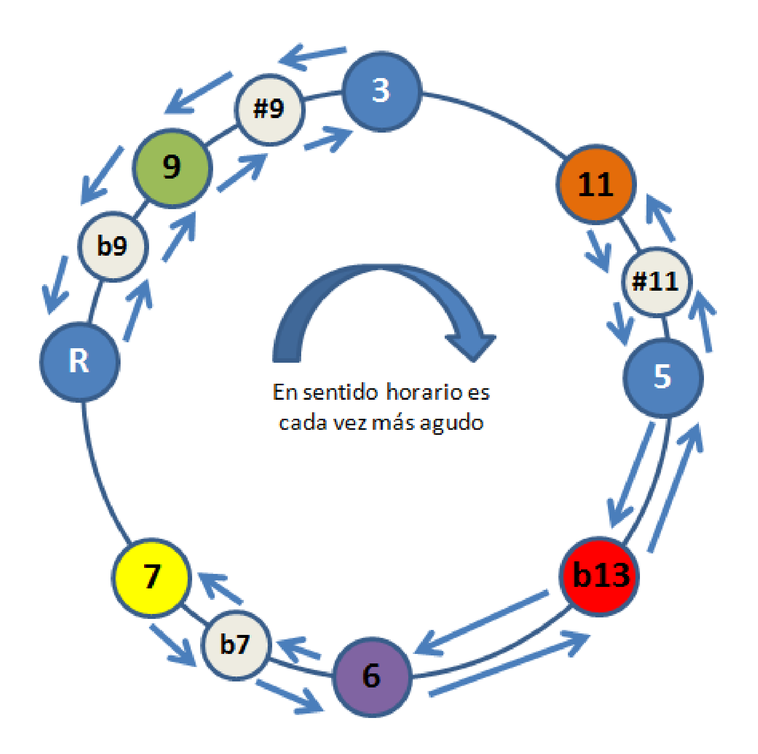
Respecto a los nombres de los intervalos:

- b9 es "novena menor", como cromatismo entre la nota-raíz y la 9na mayor.
- #9 es "novena aumentada", como cromatismo entre la 9na mayor y la 3era mayor. Es la misma nota que una 3era menor pero, como estamos en un modo mayor, es mejor decirle "novena aumentada" y no molestar a la poderosa 3era mayor.
- #11 es "oncena aumentada", y también le podrías llamar b5 ("quinta disminuida"). Visto desde el cromatismo, realmente da igual.
- Algo similar al caso anterior sucede con la b13 ("trecena menor")… podrías también llamarle #5 ("quinta aumentada"), o incluso b6 ("sexta menor").

Así que tenemos 4 notas nuevas sobre el modo jónico bebop:

- La 9na menor, como nota de paso entre la nota-raíz y la 9na mayor.
- La 9na aumentada, como nota de paso entre la 9na mayor y la 3era mayor.
- La 11na aumentada, como nota de paso entre la 11na justa y la 5ta justa.
- La 7ma menor, como nota de paso entre la 6ta mayor y la 7ma mayor.

Por supuesto, cuando digo "nota de paso entre la nota-raíz y la 9na mayor", también la dirección puede ser al revés, y conectar la 9na mayor con la nota-raíz. Lo importante es que la nota cromática está *ahí en medio*, y sirve para pasar de una a otra.



Un montón de flechitas, indicando los caminos posibles usando cromatismos.

Los cromatismos entonces nos sirven para pasar de una nota importante a otra nota importante.
Es fundamental que la nota cromática esté en función de la nota a la que se dirige ya que, si esto no sucede, nuestro atento oído detectará que es una nota que literalmente no tiene *nada que ver* con el acorde.

Entonces mi consejo es el siguiente:
Si tocás una nota cromática, después tocá una nota que tenga al lado.

Es decir que podés tomar una nota cromática para subir un semitono, o podés tomar una nota cromática para bajar un semitono. A ambos lados de un cromatismo siempre habrá una nota importante del acorde.

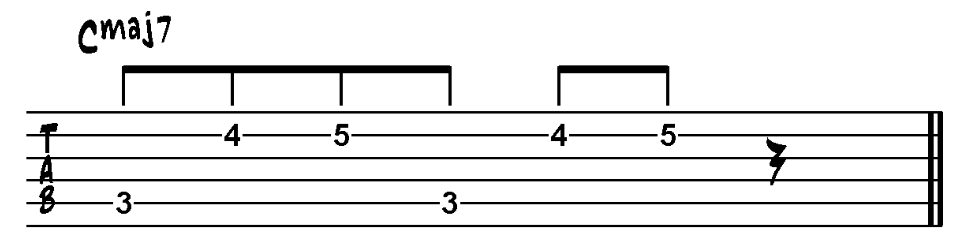
Podríamos estar páginas y páginas teorizando al respecto, pero no hay nada mejor que ver estos casos desde un ejemplo.
Allá vamos.

Casos prácticos

Es fundamental mostrarle al oído cómo suena todo esto y, para eso, nada mejor que algunos casos concretos. Te recomiendo tocar todo lo siguiente en corchea de swing, para darle una sonoridad jazzera que ayuda mucho a *sentir* los cromatismos.

Ejemplo de cromatismo, #1

Fijate por favor de tocar lo siguiente, todo en DO jónico:



El ritmo son todas corcheas. "un y, dos y, tres y …", con silencio en el tiempo 4.

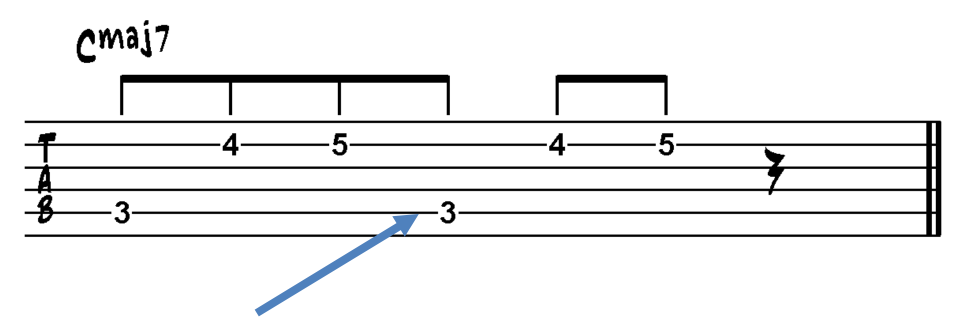
No suena mal, cierto?

De hecho, tiene un sonido "bluesero serpenteante" que es característica de esa "humanidad no matemática" que aportan las notas cromáticas. Pero, bueno, basta de términos raros, veamos qué pasó en esta tablatura:

- Empezamos desde la nota raíz de este DO jónico en 5ta derecha.
- Tocamos la 9na aumentada, uno de los nuevos cromatismos de los que estuvimos hablando.
- El cromatismo llevó a la 3era mayor.

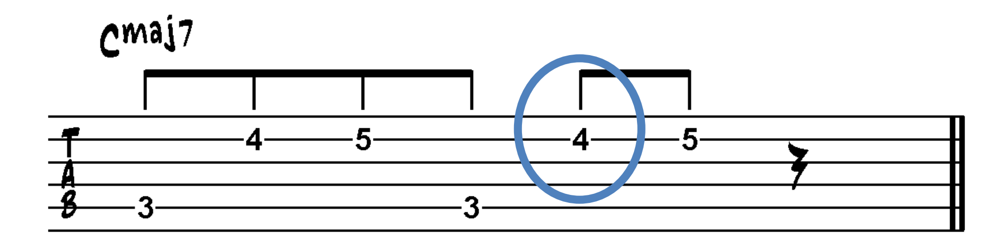
Ok, paremos acá.

La razón por la que esto funciona es que el cromatismo estuvo en un tiempo débil (es decir que no estuvo a tierra) y llevó sólidamente a la 3era mayor del acorde. La 9na aumentada hubiera sido una nota muy rara para nuestro oído pero, como demostró ser "amiga íntima de la 3era", no hubo problema en reconocerla como una nota que suena bien. Pues bien, sigamos.



- Entre el tiempo 2 y el tiempo 3, es decir "en el 'y' del tiempo dos" nuevamente está la nota raíz.
- La 9na aumentada vuelve a aparecer, pero ahora sobre la tierra del tiempo 3.
- Al igual que antes, lleva a la 3era mayor.

Eso suena bien… pero la explicación es algo extraña.
Cómo puede ser que usamos la 9na aumentada, que no tiene nada que ver con este acorde, sobre el tiempo 3?!
Siendo que el tiempo 3 es un momento tan importante del compás, acaso no le debería haber sonado mal al oído?

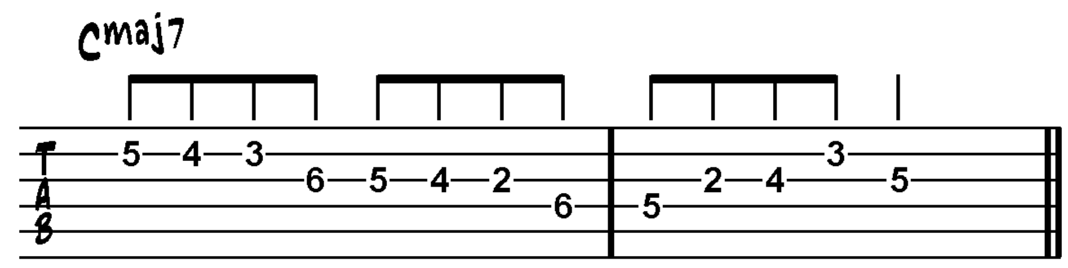


Evidentemente,
al oído no le importa demasiado el momento rítmico en el que ocurren los cromatismos… lo que necesita es simplemente que conduzcan hacia una nota importante del acorde… interesante.

Veamos otro caso, entonces.

Ejemplo de cromatismo, #2

Seguimos sobre un DO jónico… nada raro:



Corcheas y más corcheas hasta llegar a una blanca.
"un y, dos y, tres y, cua y, un y, dos y, tresssss".

Parece todo muy normal… el primer compás sería:

- Empezamos en la 3era mayor.
- Usamos la 9na aumentada como cromatismo para llegar a la 9na mayor.
- Seguimos bajando y usamos la 9na menor para llegar a la nota raíz.
- Hacemos 7ma mayor, la 13na menor (que también podrías llamar 6ta menor) como cromatismo y llegamos a la 5ta en el tiempo 1 del segundo compás.

Al igual que en el ejemplo anterior, las notas cromáticas sirvieron como conexión entre notas importantes; simplemente que en este caso formaron una *escalerita* que nos llevó cromáticamente desde la 3era mayor hasta la nota-raíz.

Pasemos al segundo compás:

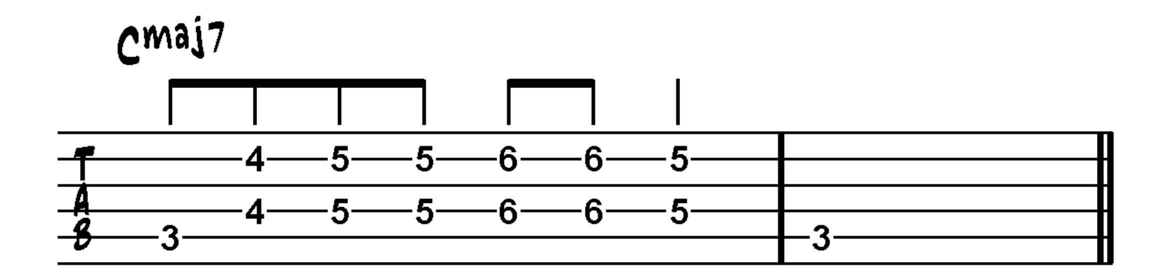
- El primer tiempo es la quinta justa.
- Después tocamos la 6ta mayor, la 7ma mayor y hacemos un salto a la 9na mayor para resolver a la nota-raíz.

> Interesante ese efecto de resolución indirecta que se formó, donde primero hacemos la 7ma mayor, después la 9na mayor y por último la nota-raíz… cierto? Es una especie de *bordeadura*, que se usa muchísimo en cualquier estilo de música.

Podríamos ver muchísimos más ejemplos de este tipo, pero ya es hora de aplicar los cromatismos para formar acordes.

Ejemplo de cromatismo, #3

Empecemos a tocar más de una nota a la vez, para ver cómo funcionan las notas cromáticas.

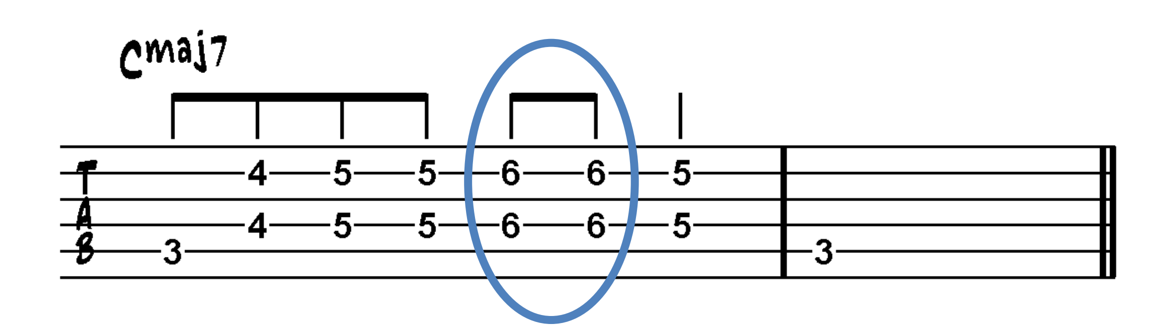


El ritmo sería "un y, dos y, tres y, cua, unnnnn". Nada muy complicado.

A ver…

- Empezamos en la nota-raíz, siempre un lugar reconfortante.
- Seguimos con dos notas tocadas al mismo tiempo. La nota aguda es la 9na aumentada y la grave es la 11na aumentada. Dos cromatismos tocados al mismo tiempo, esto se va a poner bueno!
- Ambos cromatismos conducen hacia donde es lógico… la 9na aumentada va a la 3era mayor y la 11na aumentada va a la quinta.
- Se repite ese mismo pequeño acorde de dos notas y después…

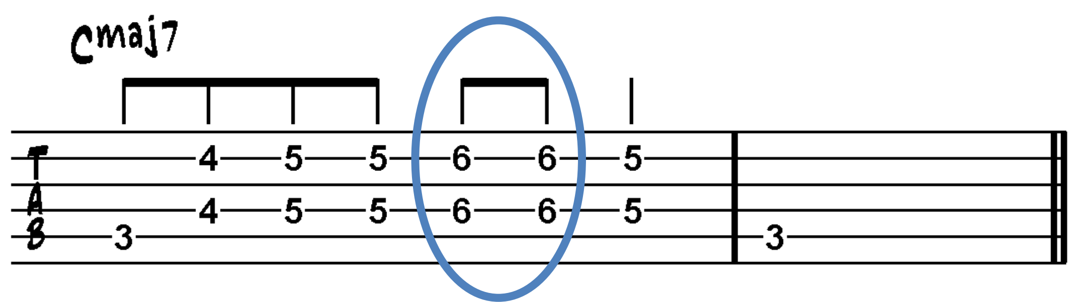
… qué pasa en el tiempo 3?!



Eso es raro, lo acepto… pero, como suena bien, seguramente tenga alguna explicación.

En el tiempo tres, que es un momento muy importante rítmicamente dentro del compás, tenemos dos notas. La más aguda es la 11na justa; es una nota de la tonalidad, pero es una tensión de paso (que no deberíamos poder usar para formar acordes). Para empeorar las cosas, la nota grave es un cromatismo que podríamos llamar 13na menor.

Y, además, se toca dos veces seguidas!!

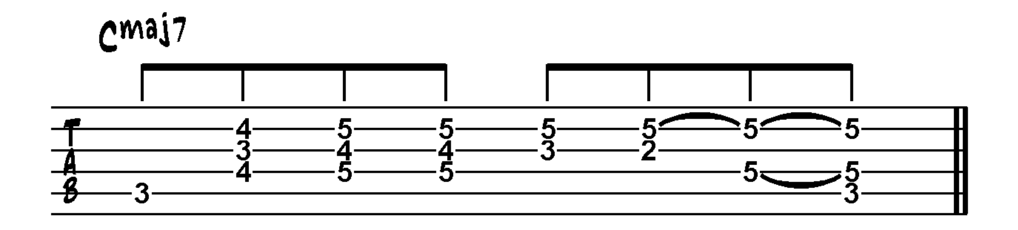


Cómo puede ser que eso suene bien?
Es todo cuestión de cómo resuelven las notas. Si te fijás, en el tiempo cuatro la 11na justa baja a la 3era mayor, y la 13na menor resuelve a la 5ta justa. Es así de simple, ya que **en esta cuestión de los movimientos cromáticos lo único importante es hacia donde van las cosas**.

Sigamos agregando cosas divertidas, si realmente es tan así.

Ejemplo de cromatismo, #4

Otro ejemplo más.

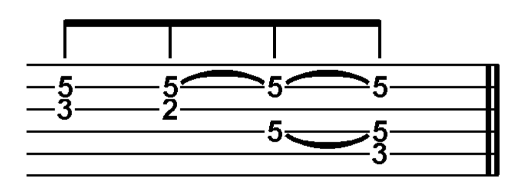


Sencillo ritmo llenos de corcheas… "un y, dos y, tres y, cua y". El único detalle son los ligados de las últimas tres corcheas, pero ya hablaremos de eso en breve…

A ver qué pasa con esto:

- Empieza con nota-raíz, ninguna sorpresa por aquí.
- Wow, tres notas: la más aguda es la 9na aumentada, la del medio es la 7ma menor y la más grave es la 11na aumentada. Tres cromatismos!
- Todo eso resuelve fantásticamente bien a (de agudo a grave) la 3era mayor, la 7ma mayor y la 5ta justa.

Después de repetir esa estructura una vez más, sucede algo interesante:

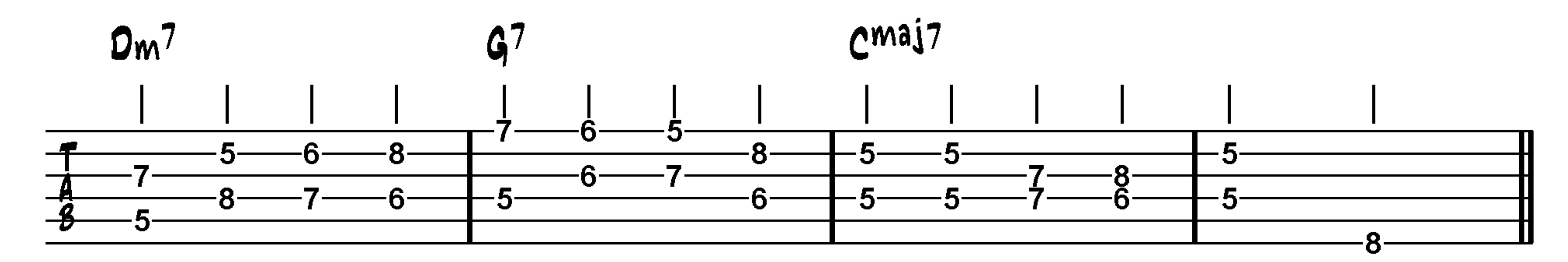


Si te fijás, en la segunda cuerda se mantiene estoica la 3era mayor, mientras que en 3era cuerda empieza una bajada. Esa bajada parte desde la 7ma menor, como cromatismo yendo a la 6ta mayor, luego hace 5ta justa y resuelve a la nota-raíz. Te recomiendo tocar esto respetando los ligados, ya que genera un efecto de "acorde expandiéndose" que a mí me gusta mucho… pero, si te genera mucho lío, también suena bien sin mantener esas notas sonando.

Y falta un ejemplo más,
como para terminar de volvernos locos (de entusiasmo, espero) con estas escalas cromáticas.

Ejemplo de cromatismo, #5

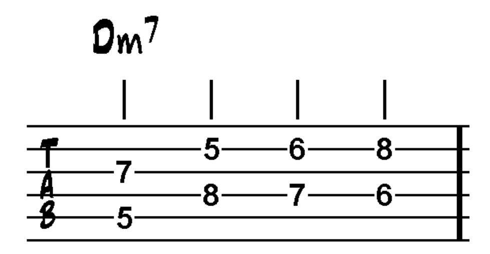
Viste que todos los ejemplos anteriores eran sobre Cmaj7? Ya es hora de aplicar todo esto a una progresión un poco más elaborada:



Los primeros tres compases son enteramente en negras, y el último compás son dos blancas…
sería "un, dos, tres, cua | un, dos, tres, cua | un, dos, tres, cua |unnnn, tressss"

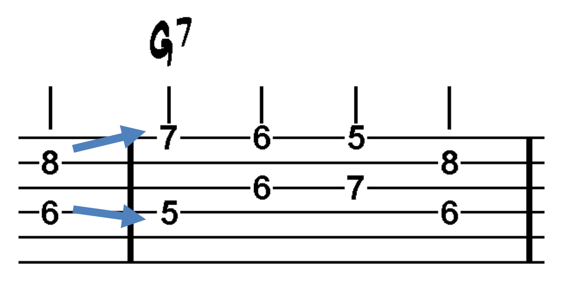
Te recomiendo fuertemente dedicar un rato a tocar esto, asegurándote de realmente estar tocando las notas que corresponden a este ejemplo. Una vez que ya lo puedas hacer sonar, está bueno ver qué está sucediendo entre todas esas notas.

Primer compás:



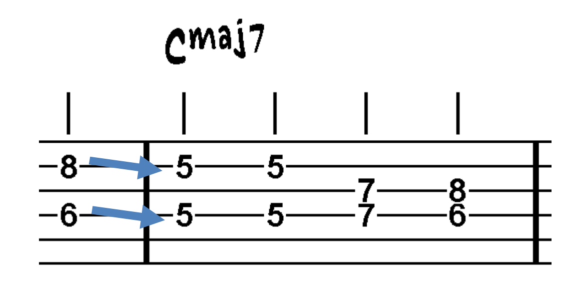
- Obviamente es un RE dórico (segundo grado de la tonalidad de DO mayor) en 5ta derecha.
- El primer tiempo es la nota-raíz octavada (dos veces la misma nota, una más aguda que la otra).
- El segundo tiempo es la 9na mayor como nota aguda y la 13na menor como nota cromática (ya que el modo dórico tiene 13na mayor).
- Eso conduce a la 3era menor como nota aguda y a la 5ta justa como nota grave. Es decir que el cromatismo del tiempo anterior resolvió bajando un semitono.
- El cuarto tiempo tiene la 11na justa como nota aguda y la quinta disminuida como cromatismo hacia el próximo compás. Sigamos adelante, entonces!

Segundo compás:



- Verás que incluí el último tiempo del compás anterior. Esto es porque ese tiempo 4 del primer compás son notas cromáticas que van hacia el primer tiempo de este compás (esa es la razón de las flechas que dibujé).
- Entonces, la nota más aguda pasa de ser la 11na del Dm7 (el acorde del compás anterior) a ser la 3era mayor del G7; mientras tanto, en la cuarta cuerda hay un cromatismo que resuelve a la nota-raíz del G7.
- Ya en el segundo tiempo de este segundo compás, la nota más aguda baja a la 9na aumentada (como cromatismo) y la nota más grave no se queda afuera del juego yendo a la 11na aumentada (que también corresponde a un cromatismo).
- En el tercer tiempo los dos cromatismos resuelven por movimiento contrario; es decir, la nota más aguda baja hacia la 9na mayor de G7, y la nota más grave sube hacia la 5ta justa. Una baja y la otra sube, y por eso es que se le llama *movimiento contrario*.
- En el cuarto tiempo la nota aguda sigue su bajada hacia la nota-raíz y la nota grave va a un cromatismo que resolverá en el próximo compás.

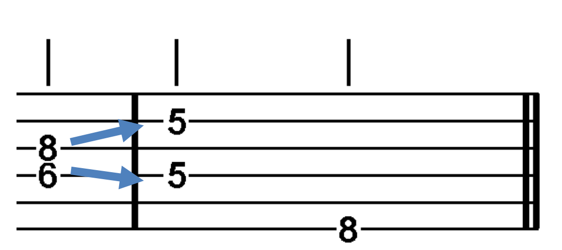
Tercer compás:



- También en este caso incluí el último tiempo del compás anterior, ya que en ese tiempo 4 hay notas cromáticas que resuelven hacia este compás.
- La nota más aguda pasa de ser la nota-raíz del G7 a ser la 3era de Cmaj7, mientras que la nota más grave es un cromatismo que resuelve a la 5ta justa de este Cmaj7.
- El segundo tiempo es exactamente igual al primero. Muy sencillo.
- En el tercer tiempo la nota más aguda baja para convertirse en la 9na mayor del acorde, y la nota más grave sube hacia la 6ta mayor; nuevamente esto es movimiento contrario, ya que las notas se mueven en direcciones opuestas (una baja mientras que la otra sube).
- En el cuarto tiempo el movimiento contrario continúa, ya que la voz más aguda pasa a ser la 9na aumentada (un cromatismo) y la nota más grave hace lo suyo bajando a la 13na menor (también una nota cromática).

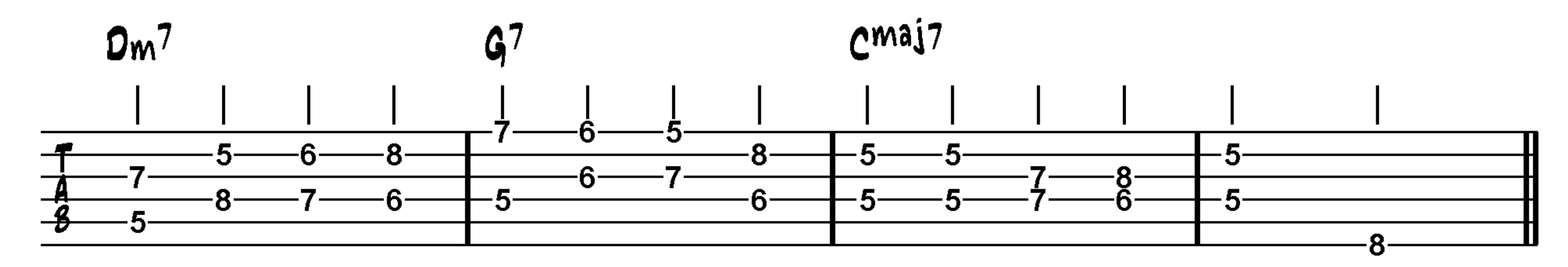
Increíble cuántas palabras hacen falta para explicar un par de compases, cierto?
Pero, bueno, falta menos!

Cuarto compás:



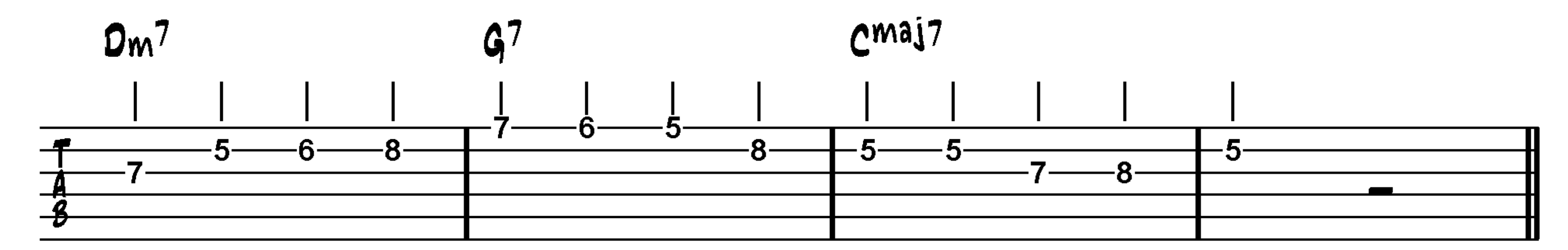
- Este compás también está en Cmaj7, al igual que el compás anterior.
- La nota aguda pasa de ser la 9na aumentada a la 3era mayor del acorde. En realidad está subiendo un semitono pero, como justo hay un salto de cuerda, no es tan sencillo de ver… pero es simplemente un semitono hacia arriba (de RE# a MI); mientras tanto la nota más grave baja de la 13na menor a la 5ta
- Para terminar, en un acto casi de justicia poética, volvemos al lugar del cual todo salió: la nota-raíz, solitaria y solemne, erguida orgullosa luego de todo movimiento cromático.

Ok, volvamos a la tablatura completa:



Siguiendo el principio de divide y vencerás, quizás está bueno ver cada nota (que le llamamos “una voz”) en forma separada.

La *voz* más aguda:



[Por favor leer con tono de comentarista de futbol por radio] Aaaaarranca en nota-raíz, sube por 9na mayor y llega a 3era menor. Pasa por la 11na y llega a la 3era mayor del G7, empieza a bajar pasando por la 9na aumentada para llegar a la 9na mayor. Nota-raíz del G7 y llega a la 3era mayor del Cmaj7, se queda en el lugar por un tiempo, baja a la 9na, sube a 9na aumentada y teeeerminamos en la 3era mayor.

La voz más grave:

Dm7 G7 Cmaj7

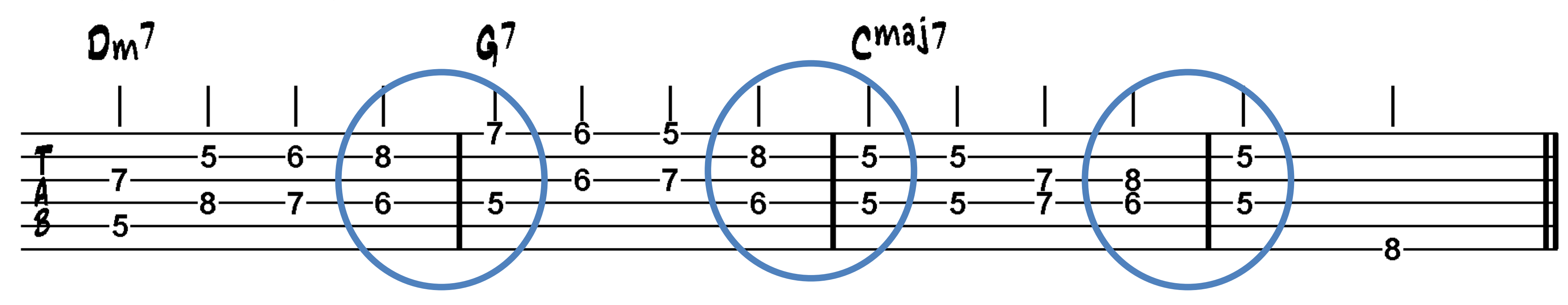
T A B

5 8 7 6 | 5 6 7 6 | 5 5 7 6 | 5 8

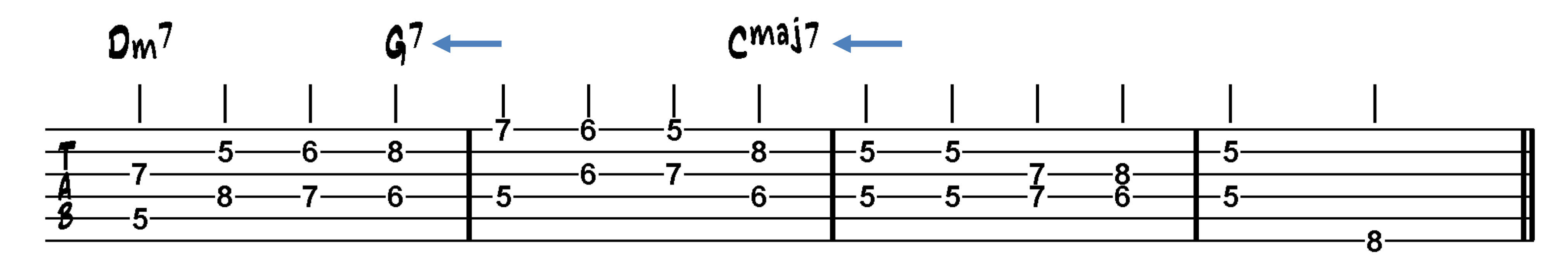
[Mismo tono, si sos tan amable] Larga en nota-raíz, sale disparada a la 13na menor, baja a 5ta justa, sigue bajando a 5ta disminuida y llega a nota-raíz del G7. Sigue su extraño camino hacia la 11na aumentada, pica en la 5ta justa para bajar a la 9na menor y asentarse en la nota-raíz del Cmaj7. Repite y avanza hacia 7ma mayor pero no, se arrepiente y vuelve, trecena menor, 5ta justa y reposa agitada en la nota-raíz.

Suena bastante rara esa voz grave (la tablatura de debajo de la página anterior) cuando la tocás en forma independiente, cierto?
Confieso que hay maneras mucho más lindas de conducir estas melodías pero, bueno, eso es motivo para otro libro… por ahora quise escribir eso para generar muchos cromatismos y al mismo tiempo dejar en claro que "lo que suena raro por si solo se justifica estando en conjunto". Una nota rara se justifica si está rodeada de notas más normales, y siempre todo es una cuestión de contexto.

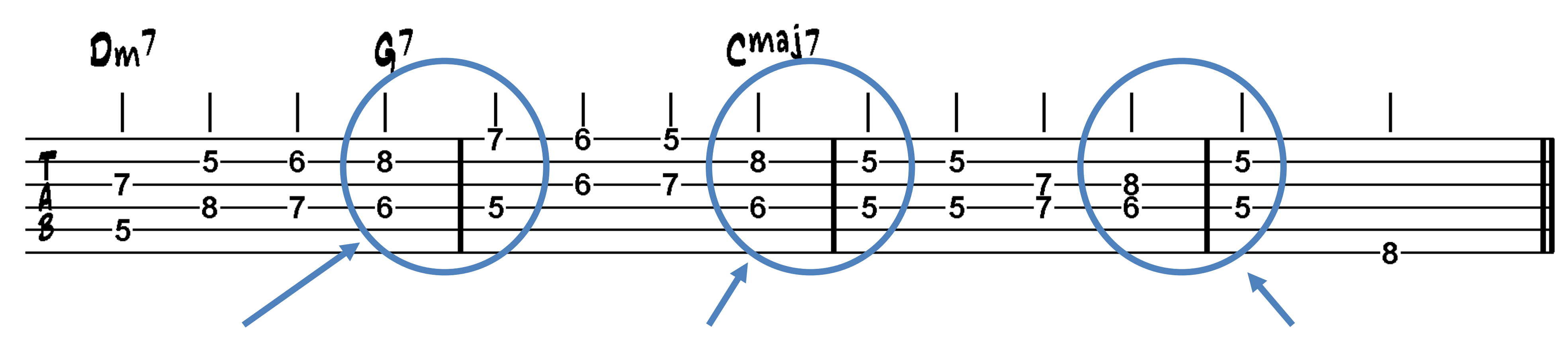
También seguramente notaste algo particular… y es que los tiempos cuatro de cada compás siempre están en función del primer tiempo del compás siguiente.



Tanto es así, que generalmente prefiero analizar el último tiempo de un compás como si ya estuviéramos en el próximo acorde. Por lo tanto, para este ejemplo, podríamos haber analizado el cuarto tiempo de Dm7 como si ya estuviéramos en G7; también podríamos haber dicho que el cuarto tiempo del G7 ya es un Cmaj7. Esto sería como si los acordes estuvieran escritos de esta manera:



Esto de "adelantar la armonía" es algo que se hace muy frecuentemente.
Significa que siempre estamos yendo hacia algún lado, y a la hora de analizar cromatismos siempre es importante hacerlo en función del acorde que viene a continuación. Por lo tanto podrías decir lo siguiente.



La nota aguda es nota-raíz que va a la tercera del G7. La nota grave es 9na menor que va a nota-raíz del G7. Todo está en G7.

La nota aguda es la quinta justa que baja a la 3era mayor del Cmaj7. La nota grave es la 13na menor que baja a la quinta justa. Todo está en Cmaj7.

Acá no tiene mucha gracia, porque el acorde no cambia de un compás al otro…

Esta manera de analizar el tiempo cuatro con la armonía del tiempo uno del compás siguiente, suele ser lo más conveniente.
Te hago estas aclaraciones porque esta sección ya termina, y ahora tenemos que aplicar todo esto a las bases de acompañamiento.

Cómo practicar?

Llegado este momento, podríamos llenar un par de cientos de hojas con muchísimas combinaciones de notas cromáticas para cada una de las bases de acompañamiento. Pero no haremos eso, por varias razones:

a) Ya suficientes hojas tiene este libro!
b) Hay tantas maneras de tocar las notas cromáticas, que es mejor explorar en forma libre, jugando con el concepto.
c) Es importante hacer un uso propio de estos elementos.

El último ítem es en realidad la verdadera razón.
En este libro vimos un montón de conceptos, que terminaban en tablaturas para poder practicar cada una de las capas. Pero hay una gran ventaja, y también una desventaja, de haber hecho este tipo de cosas.

La ventaja

creo que está muy clara: es una manera muy concreta de llevar a la práctica toda esta teoría, para mostrarle al oído y a la mano cómo suenan todas esas notas. La idea es internalizar todos estos sonidos, para después hacer música libremente.

La desventaja

es que eso fue una manera de practicar tocar estas tablaturas, pero no fue una práctica de cómo escribir esto por tu cuenta. Y esto último es clave, porque aunque espero que la hayas pasado bien tocando todas esas tablaturas por sobre las bases de acompañamiento, el objetivo debería ser aplicar todo eso a tu propia música, de la manera que vos quieras.

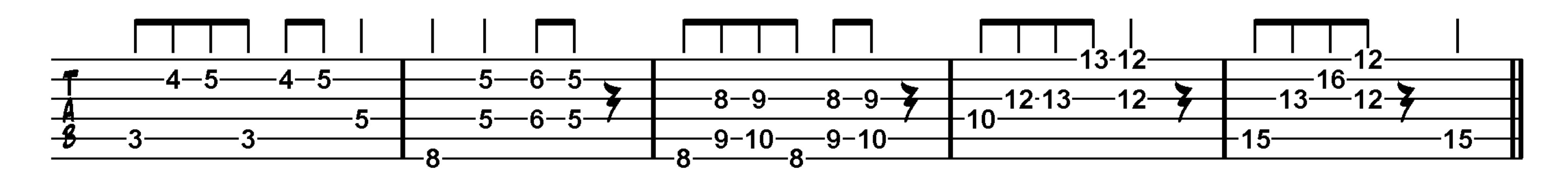
Por lo tanto, siendo que esta es la última capa,
quizás es un buen momento para practicar escribir tus propias tablaturas agregando los cromatismos que quieras.

Si te sentís cómodo con las tríadas, simplemente podés escribir tablaturas que usen notas cromáticas que vayan hacia esas notas. Es decir, podés pensar en algo sencillo –como la tríada- pero sumarle cromatismos como manera de mantenerte entretenido y descubrir sonidos nuevos.

De esta manera, podés tomar una capa que sientas que conocés bien, y sumar **notas periféricas** a las notas que esa capa tenga.

> **Te recomiendo pensar los cromatismos como *notas periféricas*. Notas que están en *la periferia* de notas que conocés bien. Notas que no son del acorde, pero están muy cerca y resuelven hacia notas que definen la armonía. Notas periféricas!**

Te dejo un ejemplo para la base de Cmaj7 usando tríadas más "las notas que tiene al lado" (que pueden o no ser cromatismos, pero son notas "de la periferia" a la nota a la que estás yendo):



Es la tríada mayor de DO, sumando notas cromáticas hacia esas notas, en las 5 posiciones.
Y, claro, es una de infinitas maneras de pasar por esta práctica.

Entonces, si realmente te querés tomar esto en serio, bien podrías escribir las tablaturas de cada una de las bases de acompañamiento…
Mucho trabajo, lo sé, pero sin dudas una buena práctica para poder integrar todo lo que vimos en este libro.

Cuántas tablaturas habría que hacer, entonces? Pff, unas cuantas!

- Sobre la base de "DO mayor":
  - Una tablatura para las 5 posiciones de DO jónico.
  - Lo mismo para DO lidio.
  - Lo mismo para DO mixo.
- Sobre la base de "DO menor":
  - Una tablatura para las 5 posiciones de DO eólico.
  - Lo mismo para DO dórico.
- Sobre la base de "SOL mayor":
  - Una tablatura para las 5 posiciones de SOL jónico.
  - Lo mismo para SOL lidio.
  - Lo mismo para SOL mixo.
- Sobre la base de "SOL menor":
  - Una tablatura para las 5 posiciones de SOL eólico.
  - Lo mismo para SOL dórico.
- Sobre la base de "segundo-quinto-primero a DO mayor"
  - Una tablatura que incluya las 5 posiciones (20 compases en total).
- Sobre la base de "segundo-quinto-primero a DO menor"
  - Una tablatura que incluya las 5 posiciones (20 compases en total).
- Sobre la base de "segundo-quinto-primero a SOL mayor"
  - Una tablatura que incluya las 5 posiciones (20 compases en total).
- Sobre la base de "segundo-quinto-primero a SOL menor"
  - Una tablatura que incluya las 5 posiciones (20 compases en total).
- Sobre la base de "blues mayor en LA"
  - Una tablatura de 12 compases por cada una de las 5 posiciones.
- Sobre la base de "blues menor en LA"
  - Una tablatura de 12 compases por cada una de las 5 posiciones.
- Sobre la base de "Ojos de Otoño"
  - Una tablatura por cada una de las 5 posiciones.

Mucho trabajo?

Hey, yo lo vengo haciendo hace como 600 páginas!
… y debo decirte que aprendí mucho; y lo digo de verdad.

Tampoco es que hace falta escribir las partituras, pero por favor no te prives de agarrar toda esta información y jugar un buen rato con todas estas notas divertidas. La guitarra está ahí, mirándote, con todas las notas muriéndose de ganas de salir a pasear. Casi que se las escucha suplicar!

Esto es todo lo que veremos acerca de la Escala Cromática en este tomo de "Armonía en Capas".

Hemos recorrido –oh sí!- el camino desde la "escala de una nota" hasta la "escala cromática".

Esto ya casi se acaba, damas y caballeros; pero antes de despedirnos, ya que estamos hablando de caminos, volvamos un rato a hablar de "La Idea".



LA IDEA
PARTE 5

El camino de la guitarra.

El sendero largo

Una vez tuve la enorme suerte de poder acompañar a Jim Hall (uno mis máximos referentes en la música) durante una de sus giras por Europa[30]. Más allá de poder pasar tiempo con él y de escuchar varios conciertos seguidos, tuve la suerte de estar presente en un ensayo en el que dieron la primera pasada a un tema nuevo.

Verlos tocar un tema por primera vez: Esto es algo muy especial!
Todo el tiempo escuchamos a "los grandes músicos" en conciertos o grabaciones. Siempre los escuchamos absolutamente preparados, ensayados, bañados y perfumados. Pero, cómo hacen estos grandes músicos para llegar a "estar listos"?

La banda era Greg Osby en saxo, Scott Colley en contrabajo y Jim en guitarra.
Empezaron a ver un tema de Greg. Vale aclarar que Greg utiliza en sus composiciones un sistema extraño de notación de acordes, distinto al habitual (algo similar a lo que también usa Dave Liebman, según tengo entendido). Hicieron una primera pasada del tema y yo no podía creer lo que escuchaba. Scott y Jim, dos músicos de primerísimo nivel, de pronto parecían casi estudiantes iniciales… Scott solo tocaba nota-raíz y Jim tocaba acordes de dos o tres notas (principalmente tríadas).

Se ve que no solo a mi me llamó la atención la forma elemental en la que Jim estaba tocando, porque Greg –el saxofonista y compositor del tema- se acercó a él y le dijo "si querés podés re-escribir los acordes en forma más normal…". Le ofrecía ayuda porque le sorprendió la forma básica en la que estaba tocando. Jim le respondió "si los escribiste así debe ser por algo, así que quiero aprenderlo".

La primera pasada fue básica, pero impecable. Fue contundente y efectiva.
Entonces tocaron el tema por segunda vez.

Ahora Scott empezó a tocar otras notas, no solo la nota-raíz de cada acorde. Jim empezó a moverse por los acordes. Parecían "estudiantes avanzados de jazz". A la tercera pasada ya eran "buenos músicos" y así sucesivamente. Llegada la quinta pasada ya eran los músicos de primer nivel que todos sabemos que son.

Esa noche estrenaron el tema y, wow, fue increíble.
Creo que nadie me hubiera creído que pocas horas antes estaban tocándolo de un modo tan básico (que por supuesto no tiene nada de malo, y a veces es exactamente lo que la música requiere).

---

[30] Así como las grandes bandas de rock tienen una legión de fanáticas a su merced, Jim Hall me tuvo a mi… sí, lo sé, el rock es evidentemente más entretenido que el jazz en este sentido!

Cuento esta anécdota con un objetivo muy concreto, que tiene que ver con la pregunta "por qué los buenos músicos son buenos músicos?".
Por supuesto hay cuestiones de talento -y de suerte, hay que decirlo- involucradas, pero en su mayoría los buenos músicos son buenos porque tienen un método claro que los lleva a una práctica paso-a-paso de lo que necesitan saber. Este método en algunos músicos es algo muy inconsciente, pero eso no significa que no haya un método… y con "método" no me refiero a ser un bicho que está todo el día encerrado estudiando armonía: grabar un disco una vez por año implica tener un método, y también hace falta un método para estar continuamente de gira con una banda, o para ser parte de un grupo que se mantiene unido después de 20 años de relación.

Entonces, cuál es el objetivo de contar esta anécdota?
Dejar en claro que es importante tomarse el tiempo suficiente en cada uno de los pasos, y de alguna manera entender que esos pasos forman un camino.

Quizás este sea el secreto. Por qué estos músicos tienen tan buen sonido? Quizás es porque se detuvieron el tiempo suficiente en las cuestiones básicas de la técnica, en vez de distraerse con cuestiones tanto menos importantes.

El sendero largo lleva a buenos lugares.

Y no sé si este libro es bueno, pero que es largo es seguro!
Espero entonces que este largo libro te sirva como compañero durante el camino que estés recorriendo, y ojalá ese camino implique poder tomarse el tiempo necesario en cada uno de los pasos.

Y, ya que estamos hablando de estas cuestiones, es bueno hacer una diferencia entre dos tipos de camino.

El camino importante y el camino urgente

Siempre estamos recorriendo dos caminos. Por ponerles un nombre, digamos que se llaman “el camino importante” y “el camino urgente”.

- **El camino importante** es el que tiene que ver con aceptar que tenemos cosas en las que trabajar, y trabajar sobre ellas en forma disciplinada llevando a cabo una rutina (que a veces hacemos incluso en forma inconsciente). Es un conjunto de ejercicios que hacemos todos los días (o en forma muy frecuente).
- **El camino urgente** es resolver lo que se presenta en el día. A veces es quedarse tres horas tocando sobre un blues porque necesitamos expresar algo, o a veces es practicar el repertorio de una banda con la que estarás saliendo de gira el próximo Miércoles.

Los dos caminos hacen falta.
En el *camino importante* tirás semillas y las regás todos los días.
En el *camino urgente* tenés la posibilidad de adaptarte al día a día, aplicando todo eso que por suerte sembraste tiempo atrás.

Todo el tiempo hay que comer, y todo el tiempo hay que preocuparse por seguir teniendo comida!
Este libro es un determinado encare sobre este camino importante, pero no quisiera dejar de decir que **el camino urgente es también muy importante**: aplicar todo eso a tu vida diaria: componer, transcribir, salir a tocar, conseguir trabajos, escuchar música, emocionarse, vivir y tener algo para contar.

Los dos caminos son necesarios, y ninguno es suficiente por sí mismo.
Este libro se orienta a una visión de lo que podríamos llamar este *camino importante*… pero es también importante crear urgencias –de esas buenas, que te quitan el sueño por querer seguir haciendo- para aplicar todos estos recursos. Así como la teoría debe llevar a la práctica, la práctica debe llevar al arte. A expresar algo, a comunicar algo… a hacer arte.

El arte y la ciencia

La música claramente tiene una parte científica, y una parte artística.

- **La parte científica** son -al menos en lo que concierne a este libro- las reglas, las costumbres… ese tipo de cosas. Lo que solemos llamar teoría.
- **La parte artística** es la música como lenguaje, en su capacidad de expresar y comunicar cuestiones que otros lenguajes simplemente no pueden hacer.

Es evidente que una parte depende de la otra.
Pero es fundamental tener en cuenta que la parte artística es la que marca el camino.

Esta "teoría" debe ir en función de la música verdadera, de la parte artística. Pero muchas veces, al hablar de teoría, olvidamos plantear cómo practicar todas esas cuestiones. La teoría que no es llevada a la práctica es tan solo un "recurso inerte", que carece de vida. Por lo tanto este libro está fuertemente orientado la **práctica de la armonía**.

Vivimos en un mundo donde muchos de los grandes músicos que escuchamos no saben demasiada teoría. Pero eso no significa que no sepan armonía, y menos aún que no sepan música. Estos grandes músicos son grandes no por su capacidad de recitar las reglas de la teoría, sino por su capacidad de llevar a la práctica todos estos recursos.

No hace falta conocer las reglas para usarlas.
Nuestro oído ya sabe todas estas reglas. Es que, a diferencia de otras disciplinas, la única regla de la música es "**si suena bien, está bien**". El oído de cualquier persona reconoce los más extraños recursos de la armonía, y es capaz de distinguir en un milisegundo lo que le gusta o no le gusta. Incluso cuando escuchás música como la de Stravinsky, podés decir que no te gusta pero reconocer que "el muchacho está haciendo las cosas bien". Quizás tu mente no podría explicar qué demonios está haciendo, pero tu oído ya lo sabe.

Ya sabemos todas las reglas de la armonía.
La cuestión es practicarlas, para poder olvidarlas.

Y una vez trascendido todo eso, desaparecidas las reglas y desaparecido el músico, comienza la música verdadera.



MISCELÁNEAS

Aclaraciones, observaciones y tonterías.

Posibles controversias

En este libro he decidido cambiar algunos términos que se suelen usar cuando se habla de armonía. Es que, debo decirlo, algunos términos no son los más convenientes para alguien que está tratando de entender todo este lío de reglas y excepciones.

Estas faltas de coherencia en el sistema musical no son distintas a muchas cosas raras que ocurren en lenguajes que se fueron formando al usarlos, "desarrollándose en la calle" y no en las aulas. Lo cual está bueno, porque significa que la música viene de un lugar vivo e informal.

Esto pasa todo el tiempo en el Castellano, pero lo conocemos tan bien que manejamos las excepciones sin siquiera pensarlas. Te planteo un ejemplo:

- "El agua"
    - Se toma la palabra "agua" como masculina. Raro, porque es una palabra que termina con "A", que generalmente son *palabras femeninas* pero, eh, mmm, se escribe "el agua" y no "la agua".
- "El agua blanda"
    - Eh? No era masculina? Debería ser "el agua blando", estamos todos locos!

Hablamos tan bien el Castellano que manejamos estas excepciones sin darnos cuenta de que están ahí. Pero, si fueras un alemán tratando de aprender Castellano, sin duda sufrirías algunas de estas cosas extrañas del lenguaje.

Por lo tanto, ésta es la razón por la que planteo modificar algunos términos:

- En vez de "arpegio" prefiero la palabra "cuatríada".
- En vez de "tónica", prefiero "nota-raíz".
- En vez de tocar los acordes maj7 con 7ma mayor, creo que es mejor tocarlos como si fueran maj6.
- En vez de decir "tríada disminuida", prefiero decir "tríada menor bemol cinco".

Pues bien…
quisiera contarte más en detalle el por qué de estas decisiones.

Adiós arpegio, hola cuatríada

Te piden "arpegiar un DO séptima". Vos qué haces?

1) Tocás las notas del arpegio: DO, MI, SOL, SIb.

…. o bien …

2) Ponés un C7 en mano izquierda y después hacés con mano derecha algo tipo: pulgar, medio, índice, anular.

Ambas cosas son *arpegiar* un acorde.
Y, por lo tanto, son siempre fuente de confusión.

Entonces hay dos significados distintos para la misma palabra:

a) Arpegio significando "una secuencia rítmica de dedos en mano derecha".
b) Arpegio como una manera de referirse a "las notas que definen un acorde" (que en Inglés llaman "chord-tones").

Por lo tanto me gusta usar la palabra cuatríada.
Este término deja absolutamente en claro que es una ampliación de la tríada, y de alguna manera se vincula también con la pentatónica.

Otra ventaja es que al usar la palabra cuatríada queda absolutamente en claro que hablamos de nota-raíz, tercera, quinta y séptima. Si usáramos el término "notas del acorde", quizás alguien se preguntaría "pero… la 9na mayor es una nota del acorde, o no?". Cuatríada (que también podrías llamar "tétrada") en definitiva es un término que evita problemas… y menos problemas significa más música, así que está bueno.

Adiós tónica, hola nota-raíz

La palabra tónica tiene muchas acepciones:

a) Un acorde de función tónica se forma a partir del 1er, 6to o 3er grado de una tonalidad.
b) La tónica de un acorde es la nota a partir de la cual se despliegan los intervalos que forman la escala.
c) ... y varias derivaciones más de esta misma palabra ("agua tónica" entre ellas).

Después de buscar durante un buen tiempo una manera de reemplazar la palabra "tónica" por una que no generara tantos líos, recordé que el método Berklee (con el que yo estudié) usa la palabra "root note". "Raíz" me parece una muy buena manera de referirse a esta nota a partir de la cual brotan las demás notas.

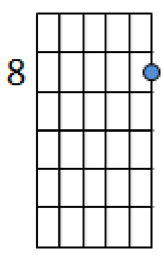
Adiós maj7, hola maj6

Ésta es probablemente la más controversial de las decisiones que tomé en el libro: cada vez que leemos un “maj7” estoy haciendo de cuenta que es un maj6. La 7ma mayor supuestamente es una *nota muy normal* (parte de la cuatríada) del *acorde más normal de todos* (el maj7, que es el primer grado de la tonalidad); sin embargo, justamente este nota tiene un par de excepciones terribles, que no ocurren en otros tipos de acordes. Tener excepciones en el acorde que debería ser el más normal de todos? No parece una buena idea!

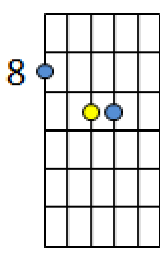
Empecemos por la peor de estas excepciones:
Sobre un acorde Cmaj7, no podés tocar la nota DO.

Si, leíste bien… fijate por favor de tocar lo siguiente.

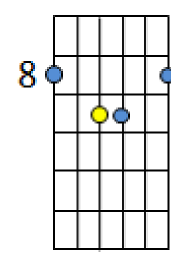
a) Primero una inocente nota DO por sobre un acorde de Cmaj7. Qué puede haber más tierno e inocente que la nota-raíz, cierto?



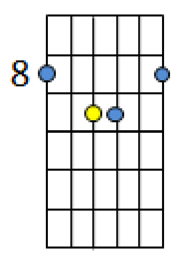
b) Segundo, un voicing sencillísimo de Cmaj7. Hay acaso algo más básico que tocar este acorde como nota-raíz, 7ma mayor y 3era mayor?



c) Pero, si hacés estas dos cosas al mismo tiempo, se arma un lío tremendo.

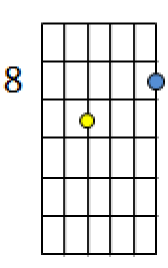


Lo escuchaste? Por favor tocá lo siguiente una vez más:



Hay algo raro ahí en el medio.
Una especie de disonancia, cierto? Pero, no puede ser… estamos tocando un Cmaj7 al que le sumamos la nota DO. Acaso no podemos tocar la nota DO sobre un Cmaj7? Puede ser?

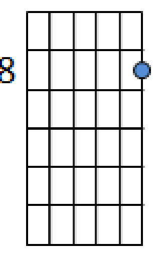
Sí, puede ser… y es.
La nota-raíz que está en primera cuerda forma una disonancia con la 7ma mayor:



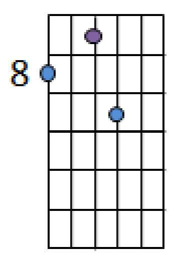
En un acorde maj7 convencional, la nota DO (es decir la nota-raíz) es una nota que puede formar el fatídico intervalo de 9na menor, que siempre tratamos de evitar. Esto la verdad que es muy raro: Cmaj7 debería ser el acorde más normal del mundo, ya que de ahí armamos el resto de la armonía… y la nota DO sobre un Cmaj7 debería ser la opción más básica, y no un posible problema!

Por suerte todo se soluciona si en vez de 7ma mayor tocás 6ta mayor, haciendo de cuenta que el acorde es un maj6.

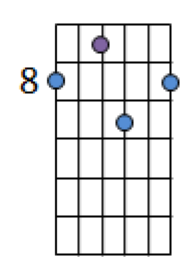
Primero, la nota DO…



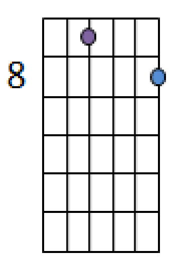
… ahora un Cmaj7 que tocamos como si fuera un Cmaj6 (con 6ta mayor en vez de 7ma mayor):



Juntos, suenan como nos imaginamos. Es decir, suenan bien!

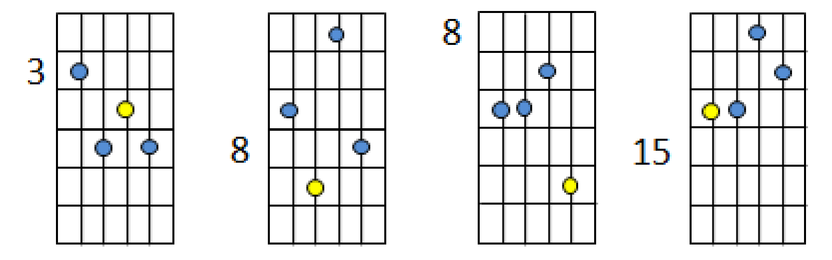


Esto es porque la distancia entre la 6ta mayor y la nota-raíz es absolutamente consonante (lo opuesto a “disonante”, aclaro):



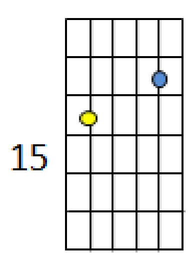
Así que tocar los maj7 como si fueran un maj6 nos evita el riesgo de generar una disonancia con la nota-raíz.
Pero, como si no fuera suficiente, hay otras razones para hacer esta conversión.

En este tomo de “Armonía en Capas” no estamos trabajando sobre inversiones (es decir acordes cuya nota más grave no es la raíz), pero ya lo haremos más adelante. Mientras tanto, éstas serían las inversiones de un Cmaj7 tocado en forma convencional:



Cmaj7, Cmaj7/E, Cmaj7/G y Cmaj7/B.

Fijate por favor de tocar estos diagramas.
El primero es lo que todos conocemos bien. El segundo es más inusual pero, aunque tenga una disonancia, es muy interesante. El tercero es más raro, pero igual funciona bien. Pero el cuarto diagrama es sencillamente intragable (al menos que estemos buscando ese efecto, claro)… otra vez la temida disonancia:



Esto es muy fuerte.
Cmaj7 debería ser un acorde un poco más confiable! Sin embargo, tiene varias excepciones que no ocurren en ningún otro acorde.

Hay un par de razones más por las que en este libro planteo tocar los acordes maj7 como si fueran maj6 pero, sinceramente, creo que con estas dos razones ya tenemos suficiente por ahora.

Así que leemos maj7 pero tocamos maj6.
No era más fácil directamente escribir maj6? Buena pregunta, y la verdad que eso hubiera sido práctico. El problema es que todas las partituras que nos encontramos en *la vida real* siguen usando el cifrado maj7. Por lo tanto me parece más fácil seguir diciendo maj7, pero hacer esta conversión para evitarnos todos estos líos.

Ah, pero -por las dudas- quisiera aclarar lo siguiente:
Por supuesto que la 7ma mayor es una nota fantástica en los maj7!

Es simplemente que considero que es mejor tener como *primera opción* a la 6ta mayor, para evitar tantas excepciones, y luego usar la 7ma mayor como una segunda opción (simplemente estando atento a no generar un sonido que no estamos buscando).

Ok, esperando que la historia me perdone por la herejía de desplazar a la 7ma mayor,
ahora necesito seguir aclarando otras cuestiones. Me metí en un lío, me parece…!

Adiós tríada disminuida, hola tríada menor bemol cinco

La tríada disminuida es otra de esas situaciones como decir "el agua", cuando obviamente debería ser "*la* agua". En definitiva tampoco es tan grave, porque son solo palabras, pero no está mal de vez en cuando ordenar el sistema para que tenga mayor sentido y sea más sencillo de incorporar.

Entonces…
Tenés la nota-raíz, le sumás la 3era menor y la 5ta disminuida. Qué tenés? Según los métodos habituales, eso se llama tríada disminuida. Ningún problema hasta ahí. Pero resulta que ahora le querés agregar la 7ma menor. Cómo se llama esa estructura? Vos dirías: disminuido séptima.

Claro, eso tendría sentido.

- Si a una **tríada menor** le sumás la 7ma menor, pasa a ser un acorde "**menor séptima**"
- Si a un **tríada mayor** le sumás la 7ma menor pasa a ser un acorde "**séptima**".
- Entonces si a una **tríada disminuida** le sumás la 7ma menor debería ser un acorde "**disminuido séptima**"; pero no, es un… "**menor séptima bemol cinco**".

Muy raro, cierto?

Es por esto que prefiero el nombre de "tríada menor bemol cinco", en vez de "tríada disminuída".
Cuando le sumás la 7ma menor a la *tríada menor bemol cinco*, ahora tiene sentido llamarle "menor séptima bemol cinco".

Todo esto está basado en que se suele confundir al acorde menor séptima bemol cinco con el acorde disminuido.
Incluso muchas veces a este acorde le llaman "acorde semidisminuido", y creo que el riesgo de usar ese nombre es que en nuestra cabeza decimos "ah, es casi un disminuido". El acorde disminuido es un bicho realmente escurridizo, una especie de camaleón que cambia de aspecto según le conviene, mientras que el acorde menor séptima bemol cinco es algo realmente muy común. Quizás no sea un acorde tan usado como los demás, pero es parte de la armonización de la escala mayor. No es nada raro.

Y, ya que estamos hablando de ese extraño acorde disminuido, ahora tengo que decirte por qué casi no escuchaste mención a ese acorde en este libro.

Y el acorde disminuido?

Si releés la parte de tríadas y de cuatríadas, verás que hago mención en más de una oportunidad al acorde disminuido. Pero, de pronto y como por arte de magia, este acorde desaparece del panorama. Es que este acorde disminuido generalmente no es un acorde disminuido, sino un dominante disfrazado; y creo que para poder entender esto es útil conocer cuestiones de análisis armónico y demás cuestiones avanzadas.

En el tomo dos de "Armonía en Capas" sin duda nos preocuparemos de ver a este acorde pero, mientras tanto, puedo pasarte una regla rápida:

Si vés un acorde disminuido que sube, generalmente es un dominante disfrazado.

Si en cambio va hacia abajo, probablemente sea un disminuido verdadero.

Como siempre, nada mejor que un ejemplo:

Tomemos una progresión de acordes que sea Cmaj7, Dm7, D#°7 ("RE sostenido disminuido") y Em7.

Obviamente la progresión está en la tonalidad de DO mayor, con excepción del raro acorde disminuido. Los acordes disminuidos están basados en la cuatríada de nota-raíz, 3era menor, 5ta disminuida y 6ta mayor (en realidad es la 7ma disminuida, pero no nos metamos en esos tecnicismos). **Entonces la cuatríada de ese D#dim7 es RE#, FA#, LA y DO.**

Si te fijás, ese acorde D#dim7 es una manera de llegar a Em7. Otra manera de llegar a ese acorde sería tocar un B7, como dominante secundario de ese Em7. (disculpas si voy medio rápido con esto, pero quisiera comentar el caso que después veremos con mucho más detalle en el próximo tomo). Cuáles son las notas de un B7, como dominante de E7? **Las notas del B7 son SI, RE#, FA# y LA.**

D#dim7 es RE#, FA#, LA y DO. B7 es SI, RE#, FA# y LA.

Bastante parecidos, cierto? La única diferencia es que el D#dim7 tiene la nota DO, y el B7 tiene la nota SI. Pero, si tenés en cuenta que el B7 es un dominante que va a un acorde menor, entonces recordarás que esos dominantes llevan 9na menor. Entonces, listo! **D#dim7 es exactamente lo mismo que un B7(b9), con el único detalle de que el bajo en vez de tocar la nota SI toca la nota RE#.**

Hay otros casos en los que el acorde disminuido efectivamente existe, y hay casos donde podemos "inventar disminuidos" para buscar un determinado sonido… en esos casos podrías tocar la escala disminuida[31] pero, en fin, ya veremos eso más adelante. Por lo pronto te agradezco por la paciencia y espero se entienda la razón por la que preferí obviar este acorde en pos de simplificar el panorama!

---

[31] Escala que es realmente una pavada… tono y después semitono; después tono y semitono nuevamente hasta llegar a la raíz. Muy fácil de explicar, aunque un poco más difícil de tocar, lamento decir.

Mis disculpas a los zurdos

Durante todo el libro dije "esto lo tocás con mano derecha" y "eso lo tocás con mano izquierda"… en total desconsideración a los zurdos. Realmente les pido disculpas, y espero que años y años de no ser tomados en cuenta les permitan rápidamente hacer la conversión de "cuando él dice mano derecha quiere decir mi mano izquierda".

Pero nuevamente les pido disculpas, y sepan que los tengo en alta consideración.
Jimi Hendrix, Albert King, Otis Rush, Atahualpa Yupanqui y tantos otros… mis mayores respetos a los zurdos.

> Ted Greene, que es uno de mis mayores referentes, también era zurdo… pero traicionó al clan porque aprendió a tocar como diestro, así que supongo que es una especie de "miembro disidente del club".

El formato digital

Este libro no tiene –al menos en principio- una edición física. Está únicamente disponible en PDF.

No tener el libro impreso tiene varias desventajas: No podés usarlo como banquito, ni como manera de levantar parlantes. Pero, además, tiene la incomodidad de que "leer desde la pantalla" siempre es un poco raro, y hacer subrayados o anotaciones es algo que no le hace muy bien al monitor.

Supongo/espero que no será difícil copiar este PDF a un pendrive, para después llevarlo a un lugar de fotocopias y poder pedir que lo "anillen" (como forma de que las hojas queden juntas). Sin embargo, si me permitís la sugerencia, por favor hacé esto de a pequeñas partes… quizás podés imprimir solo las capas que te interesen, en vez de imprimir el libro entero si no estás seguro/a de que realmente lo estarás usando. Es que son casi 700 páginas, y eso implica un importante pedazo de árbol que –sinceramente- es mejor sacrificar solo si realmente vale la pena. Espero que esto que digo resulte comprensible.

Justamente por eso planeo publicar una versión "para imprimir" de este libro: solo tendrá las partes esenciales.
Éste será un PDF que incluirá los resúmenes de cada diagrama, las tablaturas y toda esa información que realmente es necesario leer más de una vez. Como éstas serán muchas menos hojas, creo que puede ser práctico para aquellos que quieran tener el libro por impreso.

… pero, entre tanta aclaración de ahorrar hojas, sigo escribiendo y alargando este libro!
Es hora, queridos amigos y amigas, de dar fin a "Armonía en Capas".



CIERRE

… y cómo sigue?

Lo que no

Este libro realmente apesta, por varias razones…

La guitarra es más que tocar en posición!
Estuvimos trabajando sobre cinco posiciones que hay en el mango pero, en realidad, no solo hay muchas más posiciones sino que la verdadera gracia de la guitarra está en el movimiento horizontal y diagonal.

Solo vimos unas pocas notas por posición!
Para cada una de estas cinco posiciones hubo una única ocurrencia de cada intervalo… es decir, cada posición tiene una única nota-raíz, una única tercera y así sucesivamente a lo largo de las capas. Por supuesto, hay más de una opción para tocar estas notas en cada uno de los intervalos.

La conducción de voces a veces es una desgracia!
Sí, es verdad… algunas de las tablaturas hacen una conexión de acordes que dista mucho de ser realmente musical. Una testaruda insistencia en respetar cada una de las posiciones.

Mucha armonía pero no vimos nada de composición!
Claro, hubo ejemplos sobre "segundo-quinto-primero" y progresiones sencillas, pero ni siquiera se mencionó cómo aplicar esto para hacer composiciones o arreglos originales.

El énfasis es solo sobre acordes, como si no existieran los solos!
Al ver solo unas pocas notas por cada posición, solo se hicieron "referencias laterales" de cómo aplicar todos estos conceptos a la hora de tocar melodías.

Tiene como mil páginas!
Al final no solo no hicimos casi nada, sino que hacer "casi nada" demoró como 700 páginas. Una barbaridad!

Pero, claro,
también hay otra manera de ver estas limitaciones. "El que poco abarca, mucho aprieta"!

Lo que sí

Sin dudas hay mucho que queda pendiente en este primer tomo de "Armonía en Capas", pero ahora es el turno de defender a este querido libro… hay mucho que hicimos, y son asuntos realmente importantes.

Solo vimos cinco posiciones,
pero ésta fue una manera de ordenar el mango de la guitarra en sectores abarcables. En definitiva se trata de que la mano y el oído sepan dónde están cada uno de los doce sonidos, y verlos por posición es una manera de ayudar a memorizar estas notas. Por supuesto hay mucho más que estas cinco posiciones pero, justamente por eso, es que aún quedan dos tomos más de "Armonía en Capas".

Solo vimos algunas notas por posición,
pero esto es lo que nos permitió explorar las combinaciones de estas notas sin generar un mar de posibilidades confusas. En los próximos tomos seguiremos agregando notas para completar todas las posibilidades de cada posición, incluyendo inversiones y ese tipo de cosas divertidas.

Algunas secuencias de acordes sin duda podrían haber sido más agradables,
pero lo importante es recorrer las opciones para saber cómo suenan. Ya llegará el momento de analizar cómo cada nota del acorde genera una melodía, pero por ahora lo importante es saber cómo funcionan los distintos acordes en las distintas posiciones.

No vimos cómo aplicar estos recursos para componer nuestras propias armonías,
pero en el proceso de conocer cómo suenan los acordes, estamos incorporando sonidos que son útiles para cualquier aplicación que se nos ocurra. Por supuesto ya llegará el momento en futuros tomos de seguir investigando estas cuestiones, sobre todo en lo que se aplica a rearmonización y sustituciones de acordes.

Aplicamos todo a la construcción de acordes,
pero la filosofía general de "ir desde la escala de una nota hasta la escala cromática" puede ser aplicada sencillamente a construir solos. Sin dudas en el *tomo tres* de este libro veremos en profundidad cómo construir melodías y hacer solos, pero considero fundamental que las melodías estén unidas con la armonía, y practicar acordes nos fortalece muchísimo a la hora de "tocar una sola nota por vez".

Y este libro tiene casi 700 páginas, y encima es solo el primer tomo,
pero recorrimos cada paso en profundidad, tomándonos el tiempo de ver cada opción y aplicarla musicalmente por sobre las bases de acompañamiento.
Realmente no hay una manera rápida de recorrer algo tan profundo –y fascinante!- como la música, pero espero que este libro haya planteado un camino claro –y ojalá también entretenido!- para lograr lo que todos buscamos: tocar sin pensar, y que la música ocurra por sí misma.

Créditos

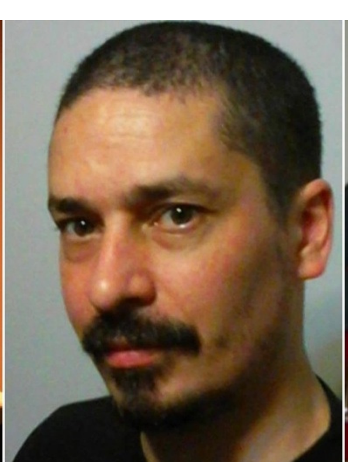
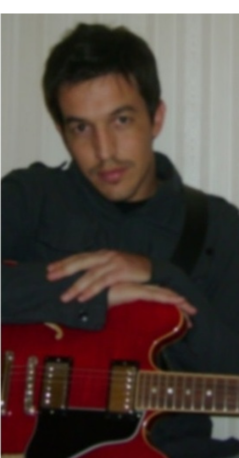
Muchas personas participaron activamente en la escritura de este libro.

Marta Carbonero y Osvaldo Feliú Torres fueron los dos principales revisores de este escrito.

No quiero imaginar lo que hubiera sido este proceso de escritura sin su colaboración. Osvaldo es un amigo, guitarrista y estudiante, que estuvo presente desde el primer día en el chequeo de cada texto, de cada diagrama y de cada tablatura. Marta no toca ningún instrumento, pero su experiencia como revisora de textos se hizo notar desde cuestiones de ortografía hasta fundamentales cuestiones de estilo y de redacción. Es, además, un honor decir que se trata de mi madre y no puedo poner en palabras el gusto que ha sido compartir esta experiencia con ella.





Iván Develluk, Javier Cromberg, Martín Drivet, Jorge Grasso y Santiago Augustu son valientes personas que recibían las nuevas entregas del libro en forma semanal y que, con increíble gentileza y compromiso, detectaban mis muchos errores (siempre cometo muchos, para que haya suficiente para todos). Este libro, que hoy tenés en tus manos (o quizás "en tu pantalla") es un libro mucho mejor gracias al trabajo de este gran grupo de personas.

Además…

- Este libro sería absolutamente horrible sino hubiera sido por el diseño de **Diego Agustín Pérez Beveraggi**.
- La ilustración de tapa fue resultado de las hábiles manos de **Diego Moscato**.
- El foro **Musiquiatra** fue el lugar donde se publicaba cada nueva entrega del libro, y los mensajes que recibía después de cada entrega fueron un importante combustible para seguir trabajando en pos de la próxima publicación.
- Los usuarios (del foro Musiquiatra) con nombres **Juantremolo**, **Maxim** y **Facuargenplata** detectaron algunos errores que se nos habían pasado por alto. También estuvieron muy atentos **Guillermo Lowe**, **Sebastián Pazos**, **Fernando Gomez** y **Pablo Herrera Ortuzar**.
- La **Fundación Vía Libre** me asesoró respecto al registro de esta obra con una licencia libre (algo así como la licencia de Linux, digamos).

Quisiera agradecer de corazón a todas las personas que colaboraron de una u otra manera, que me hicieron llegar sus mensajes y que se apropiaron de este libro que es un gusto compartir con todo aquel que esté interesado. Gracias, gracias de verdad, a todos… y gracias a vos, que por alguna extraña razón llegaste al final de este larguísimo libro sin saltearte siquiera una página!

Pero,
si de hecho te hubieras salteado una que otra página… estaría mal?

A veces me preguntan si hay que leer este libro en forma rigurosa, respetando todo al pié de la letra.
Realmente, es una pregunta un poco graciosa, porque le están preguntando a alguien que escribió su propio método! Eso significa que para mí no solo no hay que "ser estricto al seguir la receta", sino que considero que el verdadero objetivo de una buena receta es plantear un camino que lleve a una nueva versión de sí misma: que ayude a generar una receta mejorada, adaptada, o simplemente distinta.

En el proceso de escribir una nueva manera de encarar la armonía, ocurre una especie de ironía: *estoy recomendando un método que no es el que yo usé.*
Así como un padre cría a sus hijos de una manera distinta a su propia historia, este libro es simplemente lo que me hubiera gustado tener cuando empecé a practicar la armonía. Creo que lo interesante es poder ver el modo en el que el método está planteado, más que el método en sí… esto puede ser realmente útil para desarrollar tu propia manera de entender estas cuestiones. Aunque se podría decir que "la teoría y la música es una sola", las aproximaciones hacia ellas son infinitas; en definitiva cada uno de estos caminos (tantos como personas lo recorren) lleva a una práctica –y por lo tanto a una música- completamente distinta.

> "Estamos en una etapa muy temprana de la humanidad. Es razonable que nos encontremos con problemas.
> Pero hay miles de años por delante. Nuestra responsabilidad es hacer lo mejor que podamos, aprender todo lo posible,
> mejorar las soluciones y transmitirlas a generaciones futuras."[32]
>
> - Richard Feynmann

Por lo tanto…
por favor leé lo que te interese,
tomá lo que te parezca,
adaptá según lo necesites.

Y, de ser posible,
escribí tus resultados, compartilos de la manera más abierta que puedas,
y dejale esa información a los que vienen por delante.

Gracias, y un gran abrazo,

Pedro Bellora

[32] Pág. 247-248 de *What Do You Care What Other People Think?*

AH, ME OLVIDABA!

Vos pensabas que este libro era gratis?

No, no, no! El costo –que dicho sea de paso es opcional- es **escribir un mail a pbellora@gmail.com** .

Espero tu mensaje! Quinto-primero, calderón… fin.



DEDICADO A SAMBA

